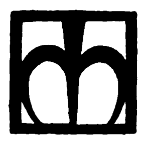
A. LE DÙ
AGRÉGÉ DE L'UNIVERSITÉ
DOCTEUR ÈS LETTRES

LE RYTHME

DANS

LA PROSE DE VICTOR HUGO

(De 1818 à 1831)



LIBRAIRIE HACHETTE
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS
1929

Qui sait? La petite chose éclaire quelquefois la grande.

V. Hugo.

Littérature et philosophie mêlées. p. 6.

INTRODUCTION

Sainte-Beuve écrit dans Port-Royal [1] : « Un de nos amis qui s'entend à analyser les styles, quand il a une fois saisi le procédé et la manière d'un de ces écrivains de *parti-pris*, a coutume de dire en posant le livre : « Oh ! toi, je « connais maintenant ton *gaufrier* ». Ce terme rigide, même si on le prend dans son sens le plus général, ne peut convenir qu'à un procédé artificiel et uniforme.

Victor Hugo, en 1834, emploie un mot plus flexible, à propos de Mirabeau [2]. « On sent en le lisant que les idées de cet homme ne sont pas, comme celles des grands prosateurs-nés, faites de cette substance particulière qui se prête, souple et molle, à toutes les ciselures de l'expression, qui s'insinue bouillante et liquide dans tous les recoins du *moule* où l'écrivain la verse et se fige ensuite : lave d'abord, granit après ». Le moule peut être naturel et variable.

Mais ce « moule mystérieux [3] » ne serait-il pas « le

1. *Port-Royal*, II, IX, p. 81 (note).
2. *Littérature et philosophie mêlées* (Sur Mirabeau), p. 421.
3. « Si ma tête, fournaise où mon esprit s'allume,
Jette le vers d'airain qui bouillonne et qui fume
Dans *le rythme profond, moule mystérieux*,
D'où sort la strophe ouvrant ses ailes dans les cieux »...
Les Feuilles d'automne (Ce siècle avait deux ans), p. 251.

rythme profond », c'est-à-dire le mouvement puissant qui souvent anime le style, groupe les pensées, rassemble les mots, ordonne les phrases ?

Le rythme vit et évolue.

Il est certain que Victor Hugo a une manière dont l'empreinte est marquée dans toute son œuvre. « Une manière d'écrire qu'on a tout seul, dit-il, un certain pli *magistralement* imprimé à tout le style, une façon à soi de toucher et de manier une idée, il n'en faut pas plus pour faire des artistes souverains [1] ». Loin de cacher son balancement, son tour, son procédé, Victor Hugo l'étale. « Il ne faut laisser voir à aucun prix, dit M. A. Albalat [2], que vous avez une manière, un *gaufrier*, comme Victor Hugo, par exemple, dans ses fameux discours à la Chambre des Députés :

Vous direz : nous avons frappé le suffrage universel, cela n'a rien fait. Nous avons frappé le droit de réunion, cela n'a rien fait. Nous avons frappé la liberté de la presse, cela n'a rien fait. Il faut extirper le mal dans sa racine.....

Je suppose que vous réussissiez. Quand vous aurez détruit la presse, il vous restera quelque chose à détruire, Paris. Quand vous aurez détruit Paris, il vous restera quelque chose à détruire, la France. Quand vous aurez détruit la France, il vous restera quelque chose à tuer, l'esprit humain [3] ».

La même manière apparaît dans sa poésie :

Mais qui donc a voté ? Mais qui donc tenait l'urne ?
Mais qui donc a vu clair dans ce scrutin nocturne ?

1. *Post-scriptum de ma vie* (Le goût).
2. *Le style fabriqué* (*Revue mondiale*), 1er octobre 1921, p. 296-297.
3. *Actes et paroles, Avant l'exil* (La liberté de la presse), p. 402, p. 415-416.

Où donc était la loi dans ce tour effronté ?
Où donc la nation ? Où donc la liberté ?

Les Châtiments
(Ainsi les plus abjects, les plus vils, les plus minces), p. 142.

M. Auguste Rochette écrit, dans son intéressante étude sur *L'Esprit dans les œuvres poétiques de Victor Hugo* : « Chez lui, la phrase... rappelle plutôt les formes régulières des cristaux par le dessin très net de ses contours. Aussi est-il très facile de mettre la symétrie en matérielle évidence par une simple disposition typographique :

Savez-vous ce que c'est que d'être enfant, pauvre enfant, faible, nu, misérable, affamé, seul au monde, et de sentir que vous avez
auprès de vous,
autour de vous,
au-dessus de vous,
marchant quand vous marchez,
s'arrêtant quand vous vous arrêtez,
souriant quand vous pleurez,
un ange qui est là,
qui vous regarde,
qui vous apprend à parler,
qui vous apprend à rire,
qui vous apprend à aimer,
qui réchauffe vos doigts dans ses mains,
votre corps sur ses genoux,
votre âme sur son cœur,
qui vous donne son lait quand vous êtes petit,
son pain quand vous êtes grand,
sa vie toujours,
à qui vous dites : ma mère !
et qui vous dit : mon enfant[1] !

Angelo, 1re journée, Sc. I. »

1. Auguste Rochette, *L'esprit dans les œuvres poétiques de Victor Hugo*, p. 71-72.

Victor Hugo a voulu mettre « à la scène une prose aussi en saillie que possible, très fermement sculptée, très nettement ciselée, ne jetant aucune ombre douteuse sur la pensée, et presque en ronde bosse[1] » ; mais cette régularité géométrique est souvent visible dans son style, dans ses vers comme dans sa prose[2] :

Vous qui souffrez, venez à lui, car il guérit.
Vous qui tremblez, venez à lui, car il sourit.
Vous qui passez, venez à lui, car il demeure.

Les Contemplations
(Ecrit au bas d'un crucifix), I, p. 223.

La forme matérialise l'esprit et permet de le considérer dans ses contours définitifs ; la façon stylise l'expression et laisse voir les tendances les plus simples et les plus profondes du génie créateur : ses aptitudes, ses habitudes, le jeu dynamique de ses associations.

« La dernière raison du style, dit Léopold Mabilleau, gît dans l'essence même de la personnalité intérieure[3] ». Ne

1. *Littérature et philosophies mêlées*, mars 1834, p. 24.

« Angelo, écrit Théophile Gautier le 27 mai 1850, est le seul drame en prose que Victor Hugo ait fait représenter au Théâtre-Français ; mais une telle prose, si nette, si solide, si sculpturale, *vaut le vers* ; elle en a l'éclat, la sonorité, le rythme même ; elle est tout aussi littéraire et difficile à écrire. »

Angelo, tyran de Padoue.
L'art dramatique en France depuis 25 ans, t. VI, p. 179.

2. « La prose et le vers ne sont que des matières dont se sert le poète, fondeur et ciseleur, pour faire les figures de ses idées. Le vers, c'est le marbre ; la prose, c'est l'airain.

« Matières admirables, cire pour l'artiste créateur, granit pour la postérité ; aussi précieuses d'ailleurs l'une que l'autre devant la pensée ; le métal de Corinthe vaut la pierre de Carrare. *Tacite vaut Virgile.*

« Cependant le vers a plus de chance de durée que la prose...

« *La beauté pure veut le vers.* »

Victor Hugo, *Post-scriptum de ma vie* (Tas de pierres, III).

3. Léopold Mabilleau, *Victor Hugo*, p. 90.

serait-il pas possible d'apercevoir et de saisir dans une formule caractéristique « les facultés de l'écrivain combinées selon un logarithme spécial[1] », *les éléments essentiels* de son organisation mentale[2], de sa personnalité, de son originalité ? Victor Hugo lui-même rassure le chercheur qui s'engage dans cette voie nouvelle et lui apporte l'espoir que ses efforts ne seront pas stériles.

Les esprits originaux, les poètes directs et immédiats... n'ont pas dans les veines la poésie d'autrui. Leur sang est à eux. Pour eux, produire est un mode de vivre. Ils créent parce qu'ils sont. Ils respirent et voilà un chef-d'œuvre. L'identité de leur style avec eux-mêmes est entière. Pour le vrai critique, qui est un chimiste, *leur total se condense dans le moindre détail...* Sortie de la source profonde, *chaque idée du poète, une avec le mot, résume dans son microcosme l'élément entier du poète. Une goutte, c'est toute l'eau*[3].

On pourrait donc dire, d'après Victor Hugo, que le tour personnel, c'est l'écrivain tout entier. Cependant je n'ai pas l'intention d'essayer d'enfermer dans une seule formule cet homme-océan, ce « génie sans frontières »[4], cet esprit universel, qui a « un style à lui, créé par lui » et qui « a eu à sa disposition tous les autres »[5] ; je veux simplement tenter d'apercevoir dans son expression la plus caractéristique, comme dans une fidèle empreinte, *les particularités les plus marquées de son talent.* « Dans les œuvres littéraires, celles où l'art intervient, dit M. François Porché, rien de plus capital, de plus révélateur que l'expression. Il y a dans la

1. *Post-scriptum de ma vie* (Le goût).
2. « Chez tous les grands poètes, le phénomène de l'inspiration est le même, mais la diversité des appareils cérébraux le varie à l'infini ». *Post-scriptum* (Les Grands hommes. Le Jubilé de Shakespeare).
3. *Ibid.*
4. Ch. Baudelaire, *L'art romantique*, p. 320.
5. E. Faguet, *XIX[e] siècle. Etudes littéraires* (Victor Hugo), p. 236.



forme une confidence, un aveu involontaire ou inconscient et... une impossibilité à se déguiser, en tout cas semblables à ceux que le graphologue distingue dans l'écriture. Cet examen du style doit être préliminaire à tout autre[1] ».

Montaigne, dans sa Librairie, ne s'amusait-il pas à lire les auteurs, « y cherchant leur façon, non leur matière[2] » ? Et Buffon n'a-t-il pas écrit dans son Discours célèbre : « Toutes les beautés intellectuelles qui se trouvent dans un beau style, tous les rapports dont il est composé sont autant de vérités utiles, et peut-être plus précieuses pour l'esprit humain que celles qui peuvent faire le fond du sujet[3] » ?

Cette forme est-elle un moule emprunté, choisi, voulu ? Victor Hugo use-t-il délibérément d'un procédé artificiel, conventionnel, pour fabriquer ou enjoliver son discours ? Certes, il eut toujours le culte du beau. Ce poète, ce créateur, qui domine les écoles, a, toute sa vie, dans sa prose comme dans ses vers, cherché à atteindre la beauté. Donner à l'expression de sa pensée le maximum de magnificence, tel est l'idéal que s'est toujours proposé cet orateur-lyrique. « Pauvre, écrira-t-il à Armand Carrel, le 15 mars 1830, j'ai cultivé l'art comme un riche pour l'art, avec plus de souci de l'avenir que du présent ». Son œuvre immense est la réalisation sincère de toute la beauté qu'il découvre progressivement en lui-même.

1. François Porché, *Trois proses de théâtre* (*Revue de Paris*), 1er juillet 1922, p. 67.
2. Paul Stapfer, *Montaigne*, p. 124. Cité par A. Albalat, *Le Style fabriqué* (*Revue mondiale*), 1er octobre 1921, p. 296 (note).
3. Buffon, *Discours sur le style* (Cité par F. Brunetière, *Nouvelles questions de critique*, p. 173).

En 1834, Victor Hugo a exposé son esthétique, à la fois noble et simple :

La belle expression embellit la pensée et la conserve ; c'est tout à la fois une parure et une armure. Le style sur l'idée, c'est l'émail sur la dent.

Le dessin ! le dessin ! c'est la loi première de tout art. Et ne croyez pas que cette loi retranche rien à la liberté, à la nature.

Sans le style et sans le dessin, ...vous n'aurez pas le vrai triomphe, la vraie gloire, la vraie conquête, le vrai laurier.

L'avenir, qu'on y pense bien, n'appartient qu'aux hommes de style[1], etc.

Mais ceux qui s'obstinent à ne voir en lui qu'un habile styliste, qu'un artiste *de parti-pris*, qu'un artisan de la forme et, dans sa manière, que combinaison, métier, routine, commettent une très grave erreur. Victor Hugo, à mon avis, est un écrivain sincère ; son style, c'est lui-même. Il a trouvé son tour dans le mouvement profond de son éloquence et, « sans calcul, sans préméditation, sans système[2] », il atteint la beauté, spontanément, facilement. « Victor Hugo, dit M. Léon A. Daudet, fut un improvisateur et suivit sa nature bien plus qu'il ne la guida. Ce qui le pénétrait de sons, de couleurs, de goûts et de parfums trouvait *un organisme assoupli et rythmique* qui haussait toute sensation en joie et en beauté[3] ». L'étude de la forme permettra peut-être de comprendre ce qu'il y a de naturel dans la formation et dans l'évolution de son talent.

On n'a pas assez remarqué les expressions qu'il emploie,

1. *Littérature et philosophie mêlées,* But de cette publication, mars 1834, passim.
2. *Littérature et philosophie mêlées,* p. 21.
3. Léon A. Daudet, *Les idées en marche,* p. 81.

dès avril 1823, pour montrer son exaltation quand il écrit. « Il était dans cette mystérieuse ivresse de la composition, dans cette heure d'extase intérieure, où le travail est un délice, où la possession secrète de la Muse semble bien plus douce que l'éclatante poursuite de la gloire, lorsqu'un de ses amis les plus sages est venu l'arracher à cette possession, à cette ivresse[1] ». En plein travail, il « jouit avec plénitude de cette vie intérieure qui développe en lui comme un être nouveau[2] ». Il écrit sous « la secrète influence ». Dans le *Post-scriptum de ma vie,* il parle « de la mystérieuse impulsion », des « grands effluves », du « souffle », qui le transportent. Pour lui, « le génie n'est pas la patience[3] », mais « de certains coups d'aile suprêmes[4] ». Il se laisse aller à sa verve, à sa fougue, à son frémissement. « Son génie..., dit-il, le domine le plus souvent[5] ». Sa tête devient « la fournaise où son esprit s'allume ». Toute son œuvre, en prose ou en vers, fille de l'enthousiasme et de l'inspiration, est essentiellement lyrique. On a dit avec raison que l'unité de son style est dans le ton vibrant ; ne serait-il pas possible de retrouver dans une forme générale la mesure même de cette vibration ?

Instinctif, spontané, primesautier, Victor Hugo a, dans toute son œuvre, un tour personnel et original. Sa vaste culture, son immense érudition, son savoir énorme ne l'ont pas empêché de rester lui-même. « Génie lyrique, dit-il :

1. *Han d'Islande,* Préface de la 2e édition.
2. *Littérature et philosophie mêlées,* juillet 1824, p. 284.
3. Victor Hugo, *Opinions littéraires* (*Revue de Paris*), 1er novembre 1921, p. 17.
4. *Post-scriptum de ma vie* (Du génie).
5. *Littérature et philosophie mêlées,* juillet 1824, p. 285.

être soi [1] ». Il va substituer naturellement, en prose comme en vers, l'inspiration du génie à la banale convention des règles. Fin connaisseur, expert en matière de langue, « il a commencé par bien se poser à lui-même les questions de forme, de langage et de style [2] ». Jeune critique, il connaît « les admirables livres de l'antiquité [3] » et il sait « que la langue française s'est perfectionnée, qu'elle s'est pliée à presque tous les genres, qu'elle a passé par toutes les formes matérielles du rythme [4] ».

Comme prose, ceux qui l'étudient dans les notables écrivains qu'elle possède déjà, et que nous pourrions nommer, savent qu'elle a mille lois à elle, mille secrets, mille propriétés, mille ressources nées tant de son fonds personnel que de la mise en commun du fonds des trois langues qui l'ont précédée et qu'elle multiplie les unes par les autres. Elle a aussi sa prosodie particulière et toutes sortes de petites règles intérieures connues seulement de ceux qui pratiquent et sans lesquelles il n'y a pas plus de prose que de vers [5].

Victor Hugo ne se permettra jamais aucune innovation contraire au génie de la langue ; mais il ne choisira parmi les écrivains des siècles passés aucun maître, aucun guide, aucun modèle [6]. C'est un artiste-souverain ; il a cette souveraineté qui s'appelle l'originalité.

Le poète, dit-il, ne doit pas écrire avec ce qui a été écrit, mais avec son âme et avec son cœur.

Préface des *Odes et Ballades*, 1826.

1. *Post-scriptum de ma vie* (Tas de pierres, III).
2. Expressions de Victor Hugo, *Littérature et philosophie mêlées*, mars 1834, p. 16.
3. *Ibid.*, p. 26.
4. *Ibid.* (Journal d'un jeune jacobite), p. 154.
5. *Ibid.*, p. 23.
6. « Les écrivains et les poètes de ce siècle ont cet avantage étonnant qu'ils ne procèdent d'aucune école antique, d'aucune seconde main, d'aucun modèle ». *Post-scriptum de ma vie* (Tas de pierres, I).



Il proteste, il élève la voix contre les écrivains de parti-pris.

Les modes substituent le chic, le poncif, le procédé d'atelier à l'étude austère de chaque chose et aux originalités individuelles.

Gardons-nous des modes dans le style; espérons cette réserve de la sagesse des jeunes et brillants écrivains qui mènent au progrès les générations de leur âge. Il serait fâcheux qu'on vînt un jour à posséder des recettes courantes pour faire du style original comme les chimistes de cabaret pour faire du vin de champagne.

Littérature et philosophie mêlées, p. 25.

Victor Hugo va créer lui-même sa manière, en mettant dans ses pensées *le mouvement et la sonorité de son âme, toute sa musique intérieure* [1] *;* il façonnera sa phrase selon son oreille singulière. « Dans l'intérieur même du rythme général qu'il accepte, il a son rythme à lui qu'il impose [2] ». Il sera à la fois respectueux de la tradition et novateur hardi ; mais, comme l'a dit justement M. Edmond Huguet, « ce n'est pas dans la création des mots, c'est uniquement dans l'art de les associer que consistent la richesse et l'originalité de sa langue [3] ». Quelle est donc cette forme générale qui reçoit si souvent les associations de ses mots, de ses propositions et de ses phrases ? Quel est donc le tour caractéristique du « plus grand des artistes de la parole [4] », de la parole rythmée ?

Si ce tour, cette manière n'apportait à l'observateur que

1. « Il a créé une manière de dire dans une langue qui existait comme langue littéraire depuis quatre siècles, et qui avait été renouvelée au moins trois fois. C'est comme un miracle. »

E. Faguet, *XIX[e] siècle*, p. 218.

2. *Post-scriptum de ma vie* (Les Grands hommes. Le Jubilé de Shakespeare).
3. Edmond Huguet, *Notes sur le néologisme chez Victor Hugo*, p. 78.
4. Cité par Ch. Renouvier, *Victor Hugo. le poète*, p. 315.

l'extérieur de la pensée, une telle étude, qui ne saisirait que l'apparence et laisserait échapper la réalité, serait creuse..... Victor Hugo ne permet pas d'avoir de semblables appréhensions. Dès mars 1834, il écrit dans l'avant-propos de *Littérature et philosophie mêlées* :

La forme importe dans les arts. La forme est chose beaucoup plus absolue qu'on ne pense. C'est une erreur de croire, par exemple, qu'une même pensée peut avoir plusieurs formes. Une idée n'a jamais qu'une forme, qui lui est propre, qui est sa forme excellente, sa forme complète, sa forme rigoureuse, sa forme essentielle, sa forme préférée par elle, et *qui jaillit toujours en bloc avec elle du cerveau de l'homme de génie*. Ainsi, chez les grands poètes, rien de plus inséparable, rien de plus adhérent, rien de plus consubstantiel que l'idée et l'expression de l'idée. Tuez la forme, presque toujours vous tuez l'idée[1].

Cette théorie est pour lui un dogme ; il la précisera dans le *Post-scriptum de ma vie :*

Le fond, c'est la forme.

(*Utilité du beau.*)

Pour lui (le poète souverain), créateur, l'idée avec l'expression, le fond avec la forme, c'est l'unité. L'idée sans le mot serait une abstraction ; le mot sans l'idée serait un bruit ; leur jonction est leur vie[2].

(*Utilité du beau.*)

L'idée sort du cerveau amalgamée, c'est-à-dire amalgamée avec le verbe.

(Les Grands hommes. *Le Jubilé de Shakespeare.*)

Le style, c'est le fond du sujet sans cesse appelé à la surface.

(*Tas de pierres.*)

1. *Littérature et philosophie mêlées*, p. 16.
2. Au statuaire David.

« Oui, mais tu le sais bien,
La forme, ô grand sculpteur, c'est tout et ce n'est rien.
Ce n'est rien sans l'esprit, c'est tout avec l'idée ! »

Les Rayons et les Ombres, avril 1840, p. 473.

La forme et le fond sont aussi indivisibles que la chair et le sang. Le sang, c'est de la chair coulante; la forme, c'est le fond fluide, entrant dans tous les mots et les empourprant.

(*Le goût.*)

Il n'y a point dans le miracle de l'idée faite style, deux phénomènes, quelque chose comme un embrassement de jumeaux, si étroit qu'il soit. Non. C'est la fusion où la fonte n'a pas laissé de veine, c'est le mélange à sa plus haute puissance, c'est l'amalgame à ne plus reconnaître l'un de l'autre, c'est l'intimité élevée à l'identité. Ceux qui tentent de défaire brin à brin cette torsion divine, les vivisecteurs de la critique, n'ont même pas la satisfaction que donne la table de dissection à l'anatomiste: voir des entrailles ici, de la cervelle là, des éclaboussures de sang, une tête dans un panier, d'un côté le fond, de l'autre la forme. Point. Ils arrivent tout de suite, s'ils sont de bonne foi et s'ils ont le grand sens critique, à l'indivisible, à l'indissoluble, au congénital, à l'absolu. Ils disent : fond et forme sont le même fait de vie.

Le beau est un.
Le beau est âme.

(*Utilité du beau.*)

Le problème ainsi posé, je chercherai à voir si le style de Victor Hugo est vraiment indivisible[1] et si ce n'est pas le goût de la forme, *d'une forme préverbale,* qui parfois détermine le fond, surtout dans les œuvres de la première jeunesse.

Forma, la beauté.

Le beau, c'est la forme. Preuve étrange et inattendue que la forme, c'est le fond.

(*Utilité du beau.*)

1. « Le style indivisible caractérise l'écrivain suprême. »
Post-scriptum (Les grands hommes. Le Jubilé de Shakespeare).

Il n'est pas plus possible d'avoir le style, sans avoir la pensée, que d'avoir la beauté, sans avoir le visage[1].

Le poète *amans formae*. O critiques, qui ne savez ni le français, ni le latin, vous traduisez ainsi : amoureux de la forme. Cela veut dire : *amant de la beauté*[2].

L'examen de la forme la plus belle permettra de préciser, par des rapprochements d'exemples, l'esthétique de Victor Hugo en matière de style. Pour lui, la beauté dépend du goût, « *du goût supérieur et absolu qui ne se rédige pas en formules, et qui est tout à la fois la loi latente et patente de l'art*[3] ». Il parle déjà de cette convenance suprême dans la Préface des *Odes*, de février 1824. « Toute innovation contraire à la nature de notre prosodie et au génie de notre langue doit être signalée comme un attentat *aux premiers principes du goût* ». Il semble vouloir placer cette faculté de discerner le beau au-dessus des atteintes de toute critique ; mais le groupe familier n'est-il pas le produit concret et condensé, audible et visible, de cette « intuition impérieuse[3] » ? Et n'est-il pas possible de retrouver, dans ses multiples détails, « la raison de chaque mot employé, *cette préférence obscure et souveraine qui, au fond du cerveau, rend des lois propres à chaque esprit*, cette seconde conscience donnée aux seuls poètes[3] » ?

Le goût, comme le génie, dit Victor Hugo, est essentiellement divin. Le génie, c'est la conquête ; le goût, c'est le choix. La

1. V. Hugo, *Opinions littéraires*, l. c., p. 19.
2. *Opinions littéraires*, l. c., p. 19.
3. *Post-scriptum* (Le goût).

« Ce goût supérieur..., c'est la règle du génie.
Il a tous les droits, ayant toutes les puissances.
Ce souverain goût omnipotent comme le génie dont il est le sens. »

Cf. *Préface de Cromwell*, p. 70.

« Le goût, c'est la raison du génie. »

griffe toute puissante commence par tout prendre, puis l'œil flamboyant fait le triage. Ce triage dans la proie, c'est le goût. Chaque génie le fait à sa guise[1].

Il sera peut-être facile, en étudiant la forme la plus belle de son style, de comprendre comment se fait ce triage dans l'esprit de Victor Hugo. Quelles forces attractives rassemblent les termes dans son tour personnel ? N'y voit-on pas les principaux linéaments, les traits primordiaux de son style, dont la caractéristique est le relief[2] ? Selon quelles lois, par quels mécanismes, dans quel but, ses idées et ses mots sont-ils rapprochés et disposés ? « L'ordre, écrit-il en 1826 [3], est le goût du génie ». Sont-ce chez lui des tendances innées ou acquises, instinctives ou réfléchies, qui associent et ordonnent symétriquement les termes et les sons ?

Le profond mot Nombre, dit Victor Hugo, est à la base de la pensée de l'homme ; il est pour notre intelligence, élément : il signifie harmonie aussi bien que mathématique. Le nombre se révèle à l'art par le rythme[4].

Pour Victor Hugo, le rythme, « le rythme austère », n'est-il pas « la loi de l'ordre [5] » ? Et « ce rythme divin » ne va-t-il pas plier « à la juste cadence » toutes les sonorités merveilleuses dont vibre son « âme de cristal » ? Quelles

1. Note 3, page précédente.
2. « M. Paul Bourget assure que l'idée de *relief* est le dernier élément que l'analyse découvre au fond de la sensibilité comme de l'intelligence du Maître. »

Léopold Mabilleau, *Victor Hugo*, p. 123.

« M. Paul Bourget considère le *relief* comme la caractéristique principale du style de Victor Hugo. »

Charles Chassé, *Les Styles physiologiques*, (*La Grande Revue*), novembre 1921, p. 128.

3. Préface des *Odes et Ballades*.
4. *William Shakespeare*, p. 108.
5. *William Shakespeare*, p. 108.

sont donc *les propriétés essentielles* de sa magnifique résonance ? Quelles sont *les lois fondamentales* de sa puissante harmonie ? Quelle est *la plus belle formule de sa musique intérieure ?*

Dans quelles œuvres de Victor Hugo faut-il de préférence observer son « rythme profond » ?

La poésie a ses règles strictes et sévères de rythme et d'harmonie auxquelles l'artiste est obligé de se plier et de se soumettre ; le tour personnel ne peut se développer avec une entière liberté dans ces lisières et risque par la contrainte de se déformer [1]. La prose est plus ouverte, plus large, plus flexible, plus audacieuse et le tempérament de l'écrivain s'y montre mieux ; rien n'y gêne l'épanouissement de son originalité ; toutefois la prose d'un poète, du plus grand de tous nos poètes, gardera sans doute dans sa forme la plus belle certaines propriétés de rythme et de sonorité qui la rapprocheront de la poésie.

La prose de Victor Hugo mérite d'être étudiée pour elle-même, minutieusement ; et, à mon avis, une telle étude ne peut être vraiment intéressante et fructueuse que si l'on examine cette prose dense, riche, magnifique, musicale, d'un point de vue particulier, *dans sa sonorité la plus sensible, dans son balancement le plus marqué*.

Mais, si le caractère fondamental du style dépend du goût, son allure est déterminée par la nature du sujet

1. « En prose, la pensée monte d'elle-même sa forme ; elle la reçoit du vers mesurée d'avance ; c'est à elle de s'y ajuster ». Sully-Prudhomme, *Réflexions sur l'art des vers*, p. 37-38.
Cité par Maurice Souriau, *L'évolution du vers français au XVII[e] siècle*, p. 349.

traité ; l'œuvre de Victor Hugo prosateur n'est-elle pas multiple et variée ? Critiques, préfaces, études, lettres, drames, romans, relations de voyages, discours, souvenirs, elle comprend tout cela ; il a abordé tous les genres. Il serait sans doute facile de retrouver, dans le style d'ouvrages si différents et si lointains les uns des autres, de grandes ressemblances de forme ; mais cette diversité des sujets ne permettrait pas d'apporter, sur la manière du prosateur et sur l'évolution de sa manière, des conclusions suffisamment précises. Pour arriver à la précision la plus grande, il est donc nécessaire d'étudier le plus remarquable procédé de l'écrivain dans des œuvres d'un même genre. Or, *Victor Hugo prosateur est surtout un romancier.*

Ceci admis, le plan de cet essai s'organise de lui-même. En effet, en observant la chronologie, on aperçoit une coupure dans l'œuvre du romancier. De 1818 à 1831, Victor Hugo a écrit *Bug-Jargal, Han d'Islande,* le second *Bug-Jargal, Le dernier jour d'un condamné, Notre-Dame de Paris ;* puis, pendant trente années, il ne publie aucun autre roman (*Claude Gueux* n'est en effet qu'une brève plaidoirie). La période à étudier est donc limitée, fixée, comme par Victor Hugo lui-même.

De 1818 à 1831, cinq romans se succèdent à de courts intervalles, depuis *Bug-Jargal,* le « premier ouvrage » du collégien jusqu'à *Notre-Dame de Paris,* le génial chef-d'œuvre du Maître ; dans l'un, on entend la phrase simple du débutant ; dans l'autre, la magnifique période du virtuose ; et dans toutes ces œuvres d'une conception si différente : récit naïf, geste fantastique, idylle coloniale, plaidoyer passionné, hallucination historique, revient très souvent la même formule de style, celle que j'appelle le

groupe ternaire ou la *triade*, et dont je me propose de suivre la formation, la progression, en un mot : l'évolution.

Une lecture attentive permet de distinguer dans cette évolution trois périodes nettement caractérisées.

1° *La période de formation.*

On voit, dans le premier *Bug-Jargal*, les aptitudes naturelles du jeune écrivain tendre vers un groupe de style ; dans *Han d'Islande*, une forme s'impose déjà, et tyranniquement, à son esprit. Dès 1823, Victor Hugo prosateur a une manière.

Ces œuvres de la première jeunesse sont particulièrement instructives et révélatrices ; selon l'expression de Victor Hugo, « on y voit le commencement du vol [1] ». Dans ces deux ouvrages, précieux par leur précocité et d'une importance capitale pour le critique, je chercherai à découvrir les traces du génie qui s'affirme et s'affermit. « Il y a un intérêt de curiosité, dit Ernest Dupuy, il peut y avoir un profit littéraire à étudier un écrivain de génie dans ses travaux d'adolescent, *à écouter le son* que rendent encore après un très long temps ses premières paroles [2] ». Telle est mon intention. « Pour le critique qui étudie un talent, dit Sainte-Beuve, il n'est rien de tel que de le surprendre dans son premier feu, dans son premier jet, de le respirer à son heure matinale, dans sa fleur d'âme et de jeunesse... Je ne sais pas de jouis-

1. *Victor Hugo raconté*, I, ch. xxviii (*Les bêtises que M. Victor Hugo faisait avant sa naissance*), p. 220.
2. Ernest Dupuy, *La jeunesse de Victor Hugo*, p. 9.

sance plus douce pour le critique que de comprendre et de décrire un talent jeune, dans sa fraîcheur, *dans ce qu'il a de franc et de primitif avant tout ce qui pourra s'y mêler d'acquis et peut-être de fabriqué*[1] ». Je montrerai par de nombreux exemples comment la phrase simple de l'enfant arrive vite à se développer, à s'élargir, à se symétriser, à s'harmoniser, sous la plume plus exercée du jeune homme ; ces premiers essais sont passionnants à regarder quand ils sont ceux de quelqu'un « qui a l'originalité, c'est-à-dire l'immense don du départ personnel[2] ». C'est le cas de Victor Hugo.

2° *La période de transition.*

Le second *Bug-Jargal* est le seul roman que Victor Hugo ait, après une première publication, remanié, refait. « Ordinairement, dit-il lui-même, il corrige un ouvrage dans un autre ouvrage ; ...sa méthode consistant à amender son esprit plutôt qu'à retravailler ses livres, ...on conçoit que chacun des écrits qu'il publie peut, et c'est là sans doute leur seul mérite, offrir une physionomie particulière à ceux qui ont du goût pour certaines études de langue et de style, et qui aiment à relever, dans les œuvres d'un écrivain, les dates de sa pensée..... Ainsi le petit nombre de personnes que ce genre d'études intéresse pourra comparer — et pour la forme et pour le fond — les ...manières de l'auteur à... des époques différentes, rapprochées et en quelque sorte confrontées dans le même volume. On conviendra peut-être qu'il y a quelque bonne foi, quelque désintéressement à faciliter de cette façon la dissection de la critique[3] ».

1. Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, III, p. 24.
2. *Post-scriptum de ma vie* (Les grands hommes. Le jubilé de Shakespeare).
3. Préface des *Odes et Ballades*, août 1828.



Le second *Bug-Jargal* est à la fois une reprise et un élargissement ; en le comparant au premier récit, on verra comment « une personnalité forte accentue, avec les années, ses caractères particuliers[1] ». De plus, il y a dans ce livre une curieuse *variation de la manière ;* le groupe ternaire hésite entre l'homophonie et le balancement ; la sonorité l'emporte sur la symétrie ; la phrase est plus rimée que rythmée. (Le second *Bug-Jargal* n'appartient pas à la période des chefs-d'œuvre.)

A partir de 1826, les manuscrits permettent un examen plus approfondi du groupe ternaire ; ceux de *Bug-Jargal,* du *Dernier jour d'un condamné,* de *Notre-Dame de Paris* sont déposés à la Bibliothèque nationale (Fonds Victor Hugo, n°s 21, 22, 24). J'ai passionnément observé sur ces inestimables documents la formation et la déformation des différents groupes de style ; on les voit vivre au souffle du génie ; on surprend la pensée à la poursuite de sa forme définitive. « Le simple aspect de ces pages, dit Ernest Dupuy, démontre que, avant de s'asseoir au métier, Victor Hugo porte et roule dans sa tête de ... longs développements. La période de gestation une fois terminée, il prend la plume et *il écrit, presque d'un trait, sous la dictée de sa mémoire très fidèle.* Ce travail achevé, il relit, il corrige, il amplifie[2] ». Les nombreux repentirs que je relèverai feront mieux comprendre la manière de Victor Hugo, prosateur.

3° *La période des chefs-d'œuvre.*

Les deux derniers romans, dont je me propose d'étudier les beaux groupes de style, sont de véritables chefs-d'œuvre,

1. Rémy de Gourmont, *Le problème du style* (questions d'art), p. 198.
2. Ernest Dupuy, *Victor Hugo. L'homme et le poète,* p. 383.

mais combien différents l'un de l'autre! *Le Dernier jour d'un condamné* est un plaidoyer pathétique où la phrase vibre d'un rythme extraordinaire; *Notre-Dame de Paris* est une hallucination gigantesque. Un souffle puissant y soulève une prose splendide; *toutes les tendances rythmiques et sonores de l'esprit de Victor Hugo viennent se balancer et se condenser dans la formule ternaire qui atteint alors son maximum de beauté et de force.*

Ainsi, du premier récit au livre unique (car *Notre-Dame de Paris* est le livre unique), on verra le prosateur à la fois fidèle au même procédé et toujours créant, toujours trouvant [1]; à cause de cela, dans chaque œuvre, le groupe ternaire, dont les lignes essentielles demeurent alors que les détails varient sans cesse, acquiert une marque particulière. « Le style, dit Victor Hugo, est essentiellement fatal et en même temps rien n'est plus libre. C'est là son prodige [2] ». Il en est de même du génie. « Le génie a un côté volontaire et un côté fatal. Il est soumis au souffle et l'âme lui est soumise [3] ». La triade, elle aussi, l'expression la plus caractéristique de son génie, est faite de ce dualisme étrange.

D'un roman à l'autre, progressivement, elle devient plus fréquente et plus belle; elle se développe, se modifie, s'affermit en même temps que la personnalité de l'écrivain; on peut apercevoir en elle, par tout ce qu'y apporte l'observation, ou l'imagination, ou l'intuition, « de quelle façon l'idée de l'auteur mûrit d'année en année et dans la forme et dans le fond [4] », c'est-à-dire l'évolution même du génie,

1. Victor Hugo a ainsi évité toute sa vie « la stagnation qui est identique à la mort ». *Post-scriptum* (Tas de pierres, V).
2. *Post-scriptum de ma vie* (Les grands hommes. Le jubilé de Shakespeare).
3. *Opinions littéraires*, l. c., p. 21.
4. *Littérature et philosophie mêlées*, mars 1834, p. 10.

ses dons, ses acquisitions, ses perfectionnements. *L'énorme musique verbale, qui le remplit*[1] *peu à peu, pénètre à son tour dans cette formule de style qui est, d'œuvre en œuvre, plus sonore, plus rythmée, plus harmonieuse ;* je montrerai que c'est surtout par elle que cette prose singulière se rapproche parfois de la poésie.

Ce sont des étapes d'évolution que je marquerai dans les cinq études qui composent cet essai ; je veux, selon les expressions de Victor Hugo lui-même, montrer « des moments de sa manière[2] » et « dater les diverses empreintes qu'il a prises de la forme de son esprit à différentes époques[3] », en 1818, en 1823, en 1826, en 1829 et en 1831. Je signalerai « les dépouillements ... que le critique peut noter de saison en saison. L'esprit de tout écrivain progressif, dit Victor Hugo, doit être comme le platane dont l'écorce se renouvelle à mesure que le tronc grossit[4] ». J'indiquerai les légers ou profonds changements que subit dans chaque roman le tour familier. Evoluer, c'est vivre et « la surface de l'esprit change comme la surface du visage[5] ». Je voudrais surtout souligner les différences, sans négliger les ressemblances, car « devenir autre en restant le même, tout le problème est là [6] ». Faire voir que toute cette évolution est logique, progressive et en fonction des tendances

1. « Je suis rempli d'une musique ». Victor Hugo, *Les Chansons des rues et des bois*, p. 250.
2. Victor Hugo, *Littérature et philosophie mêlées*, p. 4.
3. *Ibid.*, p. 3.
4. *Ibid.*, p. 11.
5. *Post-scriptum de ma vie* (Tas de pierres, V).
6. *Ibid.*

instinctives [1] et profondes qui se manifestent dès le premier *Bug-Jargal*, tel est le but de cet essai [2].

Je montrerai d'abord que chacun de ces romans fut rédigé très rapidement. « A midi, déclare Asseline, il avait écrit ses cent vers ou ses vingt pages de prose, sans rature, quelquefois avec des renvois qui tenaient plus que la page [3] ».

« Il a, dit Gustave Simon, une facilité prodigieuse, sa verve est intarissable... Il ne mettra pas plus de temps à écrire plus tard ses grands drames qu'il n'en a mis à écrire ses drames de jeunesse. Il a lui-même indiqué les dates où il commençait et terminait chaque œuvre, et l'on compte ainsi :

pour	*Marion de Lorme*	,	vingt-trois jours ;
—	*Hernani*	,	vingt-sept ;
—	*Le Roi s'amuse*	,	vingt ;
—	*Lucrèce Borgia*	,	onze ;
—	*Marie Tudor*	,	vingt ;
—	*Angelo*	,	dix-sept ;
—	*Ruy Blas*	,	trente-quatre ;
—	*Les Burgraves*	,	trente-neuf.

Je sais bien qu'il méditait d'abord ses drames, qu'il les

1. Il est un de ces « hommes doués de la faculté de créer et *ayant tous les instincts mystérieux qui tracent son itinéraire au génie.* »

Littérature et philosophie mêlées, p. 21.

2. « Il serait facile de prouver qu'étant données les premières œuvres de Victor Hugo, il devait fatalement aboutir aux œuvres de sa vieillesse. Je ne dirai pas qu'il a grandi ou qu'il a rapetissé ; je dirai qu'il a accompli son évolution d'après certaines lois fatales. Oui, il devait arriver, par la nature même de son tempérament, à... »

Emile Zola, *Documents littéraires* (Victor Hugo), p. 69.

3. A. Asseline, *Victor Hugo intime*, p. 207.

composait dans son cerveau, qu'il prenait des notes et établissait des points de repère... *Ainsi des œuvres qui auraient coûté des années de travail aux esprits les plus merveilleusement doués étaient pour Victor — conception et exécution — l'affaire de quelques semaines*[1] ». Toute sa vie, sa méthode de travail fut la même. « Nulla dies sine lineā », disait-il.

Or, la spontanéité est une des qualités les plus remarquables de sa prose, rapide et vive, dont le groupe ternaire est la forme la plus caractéristique. J'étudierai minutieusement ses mécanismes pour essayer de surprendre d'abord les aptitudes, puis les habitudes du génie qui se cherche et se trouve lui-même. Dans tous ces procédés instinctifs, inconscients, par lesquels se traduit et se révèle le goût, il y a *un automatisme curieux* dont il n'est pas impossible de découvrir les lois. L'analyse pénétrante de la triade permettra de saisir ce dynamisme intérieur du génie.

En principe, il n'entre dans cet essai aucune intention de louange ou de blâme ; je veux suivre l'écrivain pas à pas, observer le développement de sa manière et montrer par de nombreux exemples l'évolution du groupe essentiel de son style. « Ces changements, ces modifications, ces élargissements, demande Victor Hugo lui-même, est-ce décadence comme on l'a dit ? est-ce progrès, comme il le croit ? Il pose la question ; le lecteur en décidera[2] ». Il sera facile de montrer le merveilleux épanouissement de son talent, depuis le premier *Bug-Jargal* jusqu'à *Notre-Dame de Paris*. Mais je veux aussi faire comprendre comment le génie de

1. Gustave Simon, *L'enfance de Victor Hugo*, p. 151.
2. *Littérature et philosophie mêlées*, p. 5.

Victor Hugo, mû par une force intérieure qu'il ne domina jamais complètement[1], s'exprime, s'organise en s'exprimant et se crée en s'organisant. L'histoire du groupement ternaire, de 1818 à 1830, sera donc l'histoire même de l'activité créatrice et spontanée du génie, à la recherche de son expression ; nous verrons certainement apparaître dans ce microcosme non seulement ses qualités, mais aussi ses défauts, sans oublier toutefois que « tout en lui a sa raison d'être. Il est parce qu'il est. Son ombre est l'envers de sa clarté. Sa fumée vient de sa flamme. Son précipice est la condition de sa hauteur[2] ». Victor Hugo lui-même nous met en garde contre toute critique mesquine. « Ce que vous qualifiez défaut, dit-il, je le qualifie accent[3] ». *J'essaierai surtout de découvrir le mouvement, l'impulsion, l'élan naturels qui l'emportent vers l'harmonie de son propre génie et de faire voir que l'évolution de son appareil cérébral, à la fois rythmique et sonore, s'accomplit d'après certaines forces inéluctables et certaines lois fatales.* « Le génie est inexorable, dit-il. Il a sa loi et la suit. L'esprit a ses plans inclinés et ces versants déterminent sa formation[4] ».

A vrai dire, nous connaissons mal Victor Hugo. Ses

1. « Il y a du vertige dans le génie...
« Ce qu'on nomme génie est une irrésistible résultante d'une foule de phénomènes intimes. »

Opinions littéraires, l. c., p. 21.

2. *William Shakespeare*, p. 294.
Cf. *Préface de Cromwell*, p. 72. « Le génie est nécessairement inégal ».
3. *William Shakespeare*, p. 296.
Cf. « En présence des grandes œuvres, réfléchissons, et ne voyons pas étourdiment un défaut là où il y a souvent une marque inattendue de puissance. »

Post-scriptum de ma vie (Le goût).

4. *William Shakespeare*, p. 208.

contemporains, amis ou ennemis, admirateurs ou détracteurs, ne nous ont laissé que très peu de documents sur son tempérament. Léopold Mabilleau, dans son beau livre, a déjà regretté « cette ignorance[1] ». « Ils ne nous apprennent rien, écrit-il, de ses habitudes physiques, de son impressionnabilité organique et cérébrale, de ses facultés de perception et d'observation[2] ». On sait cependant que son organisme était vigoureux, sanguin, sensible. « Par un privilège unique, ajoute Mabilleau, son énergie cérébrale se trouvait égaler sa force sanguine ; il tenait de sa mère cette constitution exceptionnellement nerveuse... Mais en lui l'alliance des deux tempéraments opposés maintenait l'équilibre, et peu d'hommes ont gardé, durant toute leur vie, *l'entière et parfaite possession de soi qu'il tint de la nature avant de la devoir à sa volonté*[3] ». Tous les critiques s'accordent à reconnaître sa force, sa vigueur, son énergie. Dans les multiples empreintes de la forme ternaire nous pourrons apercevoir les manifestations, les variations, les directions principales de ce tempérament prodigieux. Nous le verrons s'élever de la nervosité et de la fougue de *Han d'Islande* jusqu'à la sérénité et à la majesté de *Notre-Dame de Paris,* essayer d'œuvre en œuvre de devenir maître de ses propres forces et d'atteindre l'idéal de beauté qu'il porte en lui[4], *par l'heureux développe-*

1. Léopold Mabilleau, *Victor Hugo*, p. 97.
2. *Ibid.*, p. 97.
3. *Ibid.*, p. 145-146.

« Vers le milieu de sa vie, Hugo dut, pour échapper au coup de sang, s'astreindre à des exercices physiques réguliers. »

Charles Chassé, *Les styles physiologiques*, (*Grande Revue*), novembre 1921, p. 126.

4. « C'est que le beau, à parler humainement, n'est que la forme considérée dans son rapport le plus simple, dans sa symétrie la plus absolue, dans son harmonie la plus intime avec notre organisation. »

Préface de Cromwell, p. 23.

ment et l'harmonieuse fusion de toutes ses qualités naturelles : l'instinct du rythme, « l'esprit de symétrie, le don du verbe, le sens de la valeur harmonique des mots[1] ». « Le génie sait tout, dit-il, et ce qu'il ne sait pas, il le devine, et ce qu'il ne devine pas, il l'invente, et ce qu'il n'invente pas, il le crée ; et il invente vrai, et il crée viable. Il possède à fond la mathématique de l'art[2] ». Dans la triade, nous le retrouverons, avec « cette surabondance d'activité native, instinctive, physique, qui s'épand dans son style... et qui révèle *une richesse de sang populaire et presque brutale*[3] ». « C'est une force de la nature », disait Flaubert. L'examen du tour personnel permettra peut-être de voir comment s'associent et s'harmonisent les tendances profondes de sa vigoureuse constitution.

De telles études m'obligent à faire de très nombreuses citations. Pour expliquer la formation et l'évolution du groupement ternaire, il est en effet indispensable « de déposer, sous étiquettes, selon les termes mêmes de Victor Hugo, des échantillons tels quels de ses diverses floraisons successives[4] ». En effet, la critique ne consiste pas seulement à motiver des jugements, mais aussi à laisser les jugements se

1. Auguste Rochette, *L'esprit dans les œuvres poétiques de Victor Hugo*, p. 172.
2. *Post-scriptum de ma vie* (Le goût).
« Le génie a tout ce qu'il lui faut dans son cerveau. »
W. Shakespeare, p. 45.
« Qui a le génie a tous les talents. »
P. S. (Tas de pierres, IV).
Le génie, « c'est l'omni-faculté ».
P. S. (Le goût).
« Le génie, c'est un grand cœur. »
P. S. (Tas de pierres, VI).
3. Léopold Mabilleau, *Victor Hugo*, p. 145.
4. *Littérature et philosophie mêlées*, p. 11.

dégager de tous les exemples relevés, confrontés, classés ; c'est de l'examen méthodique et scrupuleux du texte que doit sortir la vérité. « Ne dédaignez pas les grammairiens, dit Victor Hugo, ce sont des ouvriers utiles[1] ». En poursuivant cet essai, j'ai été soutenu par l'espoir que le résultat de mes observations serait profitable à ceux qui s'efforcent de comprendre, c'est-à-dire d'approcher[2] le plus éminent génie littéraire de notre grand xixe siècle. Pour éviter le plus possible les erreurs d'interprétation, j'ai décidé de laisser de côté tout le fatras des critiques superficielles, de ne pas retenir tant d'opinions générales qui ne reposent sur aucune observation précise et que trop souvent ont faussées une admiration ou une haine, excessives, et de tenter d'expliquer Victor Hugo au moyen des sentences, des aphorismes qu'il a semés à profusion dans son œuvre. Il vaut mieux l'entendre lui-même[3]. Ainsi Victor Hugo, critique, théoricien, grammairien, facilitera, par sa sincérité, l'analyse de la plus remarquable expression de son génie.

1. *Opinions littéraires*, l. c., p. 7.
2. « Comprendre, c'est approcher. »

Post-scriptum de ma vie (Du génie).

3. « On pourrait consulter Victor Hugo sur lui-même, dans ses vers et dans sa prose. »

F. Brunetière, *Nouvelles questions de critique*, p. 264.

INDEX

DES AUTEURS ET OUVRAGES CITÉS

BRUNETIÈRE Ferdinand, *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*. Paris, Hachette, 1880-1898.

BRUNETIÈRE Ferdinand, *Nouvelles questions de critique*. Paris, C. Lévy, 1890.

BRUNETIÈRE Ferdinand, *Évolution de la poésie lyrique en France au XIXe siècle*. Paris, Hachette, 1894.

BRUNETIÈRE Ferdinand, *Victor Hugo* (Ecole normale). Paris, Hachette, 1902.

BRUNOT Ferdinand, *La langue française de 1815 à nos jours* (Petit de Julleville). Paris, A. Colin, 1896-1899.

CHARLIER Gustave, Comment fut écrit le Dernier jour d'un condamné. *La Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1915.

CHASSÉ Charles, Les styles physiologiques. *La Grande Revue*, Novembre 1921.

CHENAY Paul, *Victor Hugo à Guernesey*. Souvenirs inédits de son beau-frère. Paris, Juven, 1902.

CLARETIE Jules, *Victor Hugo* (Souvenirs intimes). Paris, Molière, 1882.

CLAUDEL Paul, Réflexions et propositions sur le vers français. *La nouvelle revue française*, octobre 1925.

DAUDET Léon A., *Les Idées en marche*. Paris, Charpentier, 1895.

DAUDET Léon, Etudes et milieux littéraires. *La Revue universelle*, mars 1927.

DELACROIX Henri, *Le langage et la pensée*. Paris, Félix Alcan, 1924.

DESCHAMPS Gaston, *Victor Hugo* (Petit de Julleville). Paris, A. Colin, 1896-1899.

DUBOIS Pierre, *Bio-bibliographie de Victor Hugo, de 1802 à 1825*. Paris, H. Champion, 1913.

DUPUY Ernest, *Victor Hugo. L'homme et le poète*. Paris, Lecène et Oudin, 1887.

DUPUY Ernest, *La jeunesse de Victor Hugo*. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1902.

DUVAL Georges, *Dictionnaire des métaphores de Victor Hugo* (Préface de F. Coppée). Paris, A. Piaget, 1888.

FAGUET Emile, *L'art de lire*. Paris, Hachette, 1912.

FAGUET Emile, *XIXe siècle. Etudes littéraires*. Paris, Lecène et Oudin, 1887.

Flaubert Gustave, *Correspondance*. Paris, G. Charpentier. 1887-1893.

Fontaney A., Les romans de Victor Hugo. *La Revue des Deux Mondes*, mai 1832.

Gautier Théophile. *Histoire de l'art dramatique en France depuis 25 ans*. Paris, Magnin-Blanchard, 1858-1859.

Gautier Théophile. *Victor Hugo*. Paris, Fasquelle, 1902.

Glachant Paul et Victor, *Papiers d'autrefois* (Préface d'Emile Faguet). Paris, Hachette, 1899.

Glachant Paul et Victor, *Essai critique sur le théâtre de Victor Hugo*. Paris, Hachette, 1902-1903.

De Gourmont Rémy, *Le problème du style*. Paris, Le Mercure de France, 1902.

Gregh Fernand, *La fenêtre ouverte*. Paris, Fasquelle, 1901.

Gregh Fernand, *Etude sur Victor Hugo*. Paris, Fasquelle, 1905.

Hennequin Emile, *La critique scientifique*. Paris, Perrin, 1888.

Hennequin Emile, *Etudes de critique scientifique* (Quelques écrivains français). Paris, Perrin, 1890.

Huguet Edmond, *Notes sur le néologisme chez Victor Hugo*. Paris, E. Bouillon, 1898.

Huguet Edmond, Quelques sources de Notre-Dame de Paris. *La Revue d'histoire littéraire de la France*, 1901.

Huguet Edmond, *Les métaphores et les comparaisons dans l'œuvre de Victor Hugo*. Le sens de la forme dans les métaphores de Victor Hugo. Paris, Hachette, 1904.

Huguet Edmond, *Les métaphores et les comparaisons dans l'œuvre de Victor Hugo*. La couleur, la lumière et l'ombre dans les métaphores de Victor Hugo. Paris, Hachette, 1905.

Jousse Marcel, *Le style oral, rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*. Paris, Gabriel Beauchesne, 1925.

Kahn Gustave, Victor Hugo. *La nouvelle Revue*, 1er mars 1902.

Lanson Gustave, *Histoire de la littérature française*. Paris, Hachette, 1895.

Lanson Gustave, *L'art de la prose*. Paris, Annales, 1909.

Larroumet Gustave, *Etudes de littérature et d'art*. Paris, Hachette, 1893-1896.

Laurand L., *Etudes sur le style des Discours de Cicéron*. Tome II. Paris, Les Belles-Lettres, 1926.

Le Breton André, *Le roman français au XIXe siècle*. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1901.

Lurin, *Eléments du rhythme dans la versification et dans la prose*. Lyon, Banchu, 1850.

Mabilleau Léopold, *Victor Hugo*. Paris, Hachette, 1893.

Maréchal Christian, *Félicité de La Mennais*. Paris, A. Colin, 1905.

Maréchal Christian, Victor Hugo mennaisien. *La Revue d'histoire littéraire de la France*, XIII, 1906.

Marsan Jules, *Le Conservateur littéraire* (1819-1821). Paris, Hachette, 1926.

Martin Eugène-Louis, *Les symétries du français littéraire*. Paris, Les Presses universitaires, 1926.

Martin Eugène-Louis, *Les symétries de la prose dans les principaux romans de Victor Hugo*. Paris, Les Presses universitaires, 1925.

De Mirecourt Eugène, *Les Contemporains*. Paris, chez l'auteur, 1853-1858.

Nisard Désiré, *Essais sur l'école romantique*. Paris, Lévy, 1891.

Pavie André, *Médaillons romantiques*. Paris, E. Paul, 1909.

Petit de Julleville, *Histoire de la langue et de la littérature française*. Tome VIII. Paris, A. Colin, 1896-1899.

Porché François, Trois proses de théâtre. *La Revue de Paris*, 1er juillet 1922.

Renan Ernest, *De l'origine du langage*. Paris, Lévy, 1858.

Renouvier Charles, *Victor Hugo, le philosophe*. Paris, A. Colin, 1900.

Renouvier Charles, *Victor Hugo, le poète*. Paris, A. Colin, 1893.

Retté Adolphe, Sur le rythme des vers. *Le Mercure de France*, janvier 1899.

Rigal Eugène, *Victor Hugo, poète épique*. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1900.

Rivet Gustave, *Victor Hugo chez lui*. Paris, Maurice Dreyfous (sans date). — Comment j'ai copié le dernier volume de la Légende des Siècles. *Journal La Griffe*, Paris, 28 juillet 1927.

De Rochefort Henri, *Aventures de ma vie*. Paris, Dupont, 1896.

Rochette Auguste, *L'Alexandrin chez Victor Hugo*. Lyon, E. Vitte, 1911.

Rochette Auguste, *L'esprit dans les œuvres poétiques de Victor Hugo*. Paris, H. Champion, 1911.

Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*. Paris, Didier, 1846.

Sainte-Beuve, *Port-Royal*. Paris, Hachette, 1860.

Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*. Paris, Lévy, 1863-1872.

Sainte-Beuve, Mes cahiers. *La Revue des Deux Mondes*, 1er janvier 1926.

Servais Etienne, *Les Sources de « Bug-Jargal »*, avec un appendice. Quelques sources de « Han d'Islande ». Liège, Vaillant-Carmanne, 1923.

Simon Gustave, *L'enfance de Victor Hugo*. Paris, Hachette, 1904.

Souriau Maurice, *L'évolution du vers français au XVIIe siècle*. Paris, Hachette, 1893.

Spire André, Sur la technique du vers français. *Le Mercure de France*, 1912.

Stapfer Paul, *Causeries guernesiaises*. Guernesey, Saint-Yorre, 1869.

Stapfer Paul, *Victor Hugo à Guernesey*. Souvenirs personnels. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1905.

Sully-Prudhomme, *Réflexions sur l'art des vers*. Paris, Lemerre, 1892.

Ulbach Louis, *La vie de Victor Hugo* (Edition nationale). Paris, Testard, 1886.

Veuillot Louis, *Etudes sur Victor Hugo*. Paris, Palmé, 1885.

Zola Émile, *Documents littéraires*. Paris, Charpentier, 1881.

Wack H. W., *Le roman de Juliette et de Victor Hugo* (Préface de F. Coppée). Paris, Librairie universelle, 1906.

ÉDITION DES ŒUVRES COMPLÈTES DE VICTOR HUGO

Pour des raisons d'ordre pratique, les numéros des pages indiqués au cours de cet essai sont ceux de l'*édition définitive d'après les manuscrits originaux :* Hetzel et Quantin. Paris, 1880 et sq.

BUG-JARGAL

1818

Victor Hugo disait gaiement, un soir, à son petit-fils : « Georges, tu as seize ans, tu n'as plus qu'un an pour faire *Bug-Jargal.* »

Jules Claretie.
Victor Hugo (Souvenirs intimes), p. 151.

« En 1818, l'auteur de ce livre avait seize ans ; il paria qu'il écrirait un volume *en quinze jours.* Il fit Bug-Jargal. Seize ans, c'est l'âge où l'on parie pour tout et où l'on improvise sur tout.

« Ce livre a donc été écrit deux ans avant Han d'Islande. Et quoique, sept ans plus tard, en 1825, l'auteur l'ait remanié et récrit en grande partie, il n'en est pas moins, et par le fond et par beaucoup de détails, *le premier ouvrage de l'auteur*[1] ».

Le *Témoin de sa vie*, dans le chapitre intitulé : *Dîners chez Edon,* n'est pas moins précis que Victor Hugo sur ce laps de temps : quinze jours.

Abel avait un certain nombre d'amis qui faisaient de la littérature et avec lesquels Victor et Eugène se lièrent plus intime-

1. Préface du 14 mars 1832.

ment; il s'ensuivit un groupe qui voulut se resserrer; un dîner fut organisé, le premier de chaque mois, chez un restaurateur de la rue de l'Ancienne-Comédie, Edon.

..... Au dessert, chacun était tenu de montrer un échantillon de ce qu'il avait fait dans le mois.....

La rentrée des classes n'interrompit pas le Banquet littéraire. Victor était libre de sortir quand il voulait et d'emmener Eugène, qui, d'ailleurs, capricieux et bizarre par instants, refusait souvent d'y aller et s'enfermait à la pension.

Victor, lui, n'y manquait jamais.

Un jour, l'un des dîneurs eut une idée. « Savez-vous ce que nous devrions-faire ? demanda-t-il.

— Quoi ?

— Nous devrions faire un livre collectif. Nous nous réunissons dans un dîner, réunissons-nous dans un roman !

— Explique-toi.

— Rien de plus simple. Nous supposerons par exemple que des officiers, la veille d'une bataille, se racontent leurs histoires pour tuer le temps en attendant qu'ils tuent le monde ou que le monde les tue ; cela nous donnera l'unité, et nous aurons la variété par nos manières différentes. Nous publierons la chose sans nom d'auteur, et le public sera délicieusement surpris de trouver dans un seul livre toutes les espèces de talent.

— Bravo ! cria la table enthousiasmée ».

Le plan fut adopté. On convint de la dimension que devait avoir chaque histoire, car il ne fallait pas que l'ouvrage dépassât deux volumes in-octavo pour n'être pas d'une vente trop lourde. Du reste, chacun fut libre de son sujet. Au moment de se séparer, Abel résuma ce qui avait été décidé.

« Et maintenant, ajouta-t-il, il ne s'agit pas de se croiser les bras. Pour nous forcer au travail, il serait bon de fixer une époque où nous devrions avoir fini. Voyons combien de temps nous donnons-nous ?.

— *Quinze jours, dit Victor* ».

Les autres le regardèrent pour voir s'il parlait sérieusement. Mais il était à l'âge où l'on ne doute de rien. Il répéta :

« Eh bien, oui, quinze jours.

— Quinze jours pour faire un roman, dit Malitourne, pour le trouver et pour l'écrire ! c'est de l'enfantillage.

— J'aurai fini dans quinze jours, insista Victor.

— Allons donc !

— Je parie.

— Eh bien, un dîner pour tous.

— Un dîner pour tous, soit ».

Le 15 au matin, tous les convives du Banquet littéraire reçurent un mot de Victor les avertissant qu'il avait terminé sa nouvelle qui, pour n'être pas chicanée sur la quantité, avait un volume, et que ceux qui voudraient l'entendre n'avaient qu'à se trouver le soir à huit heures chez Gilé.

Tous y coururent, et *Victor lut Bug-Jargal.*

Interne depuis 1815 avec Eugène à la pension Cordier, Victor Hugo suivait alors les cours de philosophie, de physique et de mathématiques élémentaires au Collège Louis-le-Grand. Cet excellent élève, qui obtint un 5e accessit de physique au Concours général de 1818, n'a pu composer son récit que pendant les loisirs que lui laissaient ses études ; *Bug-Jargal a donc été écrit très rapidement.* Victor Hugo l'appelle *son premier ouvrage.* Cependant ce très jeune écrivain a déjà remporté, l'année précédente, en 1817, un beau succès littéraire : une mention de l'Académie française pour ses « trois cent vingt vers » sur le sujet suivant : *Le Bonheur que procure l'étude dans toutes les conditions de la vie.* « Dans ce temps-là, ajoute le témoin, une mention à l'Académie était un événement. Les journaux s'occupèrent de Victor ; il fut presque célèbre[1] ». De plus, l'actif collé-

1. *Victor Hugo raconté,* II, ch. XXIX, p. 4 (Premières relations avec l'Académie).

gien avait déjà lu à ses commensaux du Banquet littéraire quelques-unes de ses poésies, « une fois le *Dernier Barde,* une autre fois l'*Achéménide* de Virgile, une autre fois la traduction d'une satire d'Horace [1] ». A cette époque, il cultivait surtout la poésie. « Pendant les trois ans qu'il passa à la pension Cordier (1815-1818), il fit des vers de toutes les sortes possibles : odes, satires, épîtres, poèmes, tragédies, élégies, idylles, imitations d'Ossian, traductions de Virgile, d'Horace, de Lucain (*César passe le Rubicon*), d'Ausone, de Martial, romances, fables, contes, épigrammes, madrigaux, logogriphes, acrostiches, charades, énigmes, impromptus. Il fit même un opéra-comique [2] ». Il écrivit à quatorze ans une tragédie en vers : *Irtamène* ; il en commença une autre : *Athélie ou les Scandinaves,* qu'il n'acheva jamais. Il composa ensuite un mélodrame, en trois actes, en prose, avec deux intermèdes, dont un lyrique : *Inez de Castro*. Mais il n'attachait pas une grande importance à la plupart des œuvres de sa prime jeunesse ; il a brûlé presque tous les cahiers qui les renfermaient et, celles qui subsistent, il les a laissé classer sous ce titre à la fois plaisant et dédaigneux : *Les bêtises que M. Victor Hugo faisait avant sa naissance.*

Il n'en est pas de même pour *Bug-Jargal* ; Victor Hugo le considère comme son premier ouvrage, c'est-à-dire comme le premier ouvrage digne de lui. En avril 1819, il le copie, d'une écriture fine, légère, élégante, presque sans ratures, sur le manuscrit définitif, qu'il fera relier, comme les autres, simplement et solidement, en 1869, à Guernesey et qu'il gardera, avec les autres, dans la fameuse malle de fer. En 1820, il l'imprime dans *cinq livraisons du*

1. *Victor Hugo raconté*, II, ch. xxx, p. 84 (Dîners chez Edon).
2. *Victor Hugo raconté*, I, ch. xxviii, p. 210.

Conservateur littéraire, sous la signature M... et en distribue quelques exemplaires à ses amis. En 1825, il reprend son manuscrit, retouche le style, crée d'autres personnages, ajoute des épisodes, amplifie le sujet, change même le fond de l'intrigue et publie, en janvier 1826, chez Urbain Canel, libraire, rue Saint-Germain-des-Prés, n° 9, un roman nouveau sous ce titre: *Bug-Jargal, par l'auteur de Han d'Islande*. « Travail revu et en quelque sorte refait », dit-il dans la préface de 1826. Or, malgré de très importantes transformations, Victor Hugo conserve, dans la seconde version de 1825, la plus grande partie du texte du premier récit. L'auteur des *Odes*, des *Odes et poésies diverses*, des *Nouvelles Odes*, de *Han d'Islande* ne dédaigne pas l'essai de 1818; l'écrivain désormais célèbre, pensionné et décoré, réimprime presque telles quelles ses phrases de collégien ; le critique du *Conservateur littéraire* et de la *Muse française*, parfois sévère dans ses jugements, reconnaît donc, en 1825, quelque valeur au style de son esquisse anonyme. Plus tard, ce roman de débutant prendra place, légèrement retouché, dans l'édition définitive. *Victor Hugo trouvait-il donc déjà, dans cette jeune prose, quelques marques indiscutables de son talent*[1]?

1. « Néanmoins le Bug-Jargal primitif, le vrai récit improvisé à seize ans... a aussi, ce me semble, sous sa forme simple et rapide, sa valeur et son attrait. »
Victor Hugo raconté, I, ch. XXVIII, p. 219.

I. LE MOUVEMENT TRIPLE.

Remarques générales sur le style de Bug-Jargal.

« Le style a quelque chose de préexistant. Il reste toujours de son espèce. Il jaillit de tout l'écrivain, de la racine de ses cheveux aussi bien que des profondeurs de son intelligence. Tout le génie, son côté terrestre comme son côté cosmique, son humanité comme sa divinité, le poète comme le prophète, sont dans le style. *Le style est âme et sang*; il provient de ce lieu profond de l'homme où l'organisme aime ; le style est entrailles. »

Victor Hugo.

Post-scriptum de ma vie
(Le Jubilé de Shakespeare, avril 1864).

Le style de ce premier ouvrage a une allure particulière. Cette jeune prose obéit souvent à une même cadence, simple.

Déjà Victor Hugo semble avoir une manière propre, un tour. Sous sa plume revient, frappé des mêmes accents, un ensemble de propositions que l'on peut considérer comme *la phrase la plus remarquable* de son premier essai ; en observant le mécanisme de cette phrase-type, on constate que le jeune écrivain porte en lui-même un balancement qui se communique et s'impose aux constructions et aux nombres[1].

1. « Le style a une chaîne, l'idiosyncrasie,... ce cordon ombilical... qui le rattache à l'écrivain... A cette attache près, il est libre.

« Il est essentiel ; son principe qui est l'écrivain même, lui est incorporé, et il n'en perd pas un atome dans tous les appareils de filtrage d'où il sort phrase pour la prose ou vers pour la poésie.

« Dans l'intérieur même du rythme général, qu'il accepte, il a son rythme à lui qu'il impose. »

Post-scriptum (Les Grands hommes. Le jubilé de Shakespeare).

« Le véritable problème du style, dit Rémy de Gourmont, est une question de physiologie[1]... On ne se donne pas son style ; sa forme est déterminée par la structure du cerveau[2] ». Quelle est donc l'empreinte originale de l'esprit de Victor Hugo, à cette époque ? Quel est le dessin de cette phrase qui donne une marque particulière à la prose de cet écrivain de seize ans ? Quel est le mouvement profond qui anime ainsi la pensée et son expression ?

Seule, l'étude de l'œuvre permet de découvrir le principal tracé du rythme personnel.

Bug-Jargal est un récit rapide, fait sous la tente par deux soldats : le capitaine Delmar et le sergent Thadée. L'un est le neveu d'un riche planteur ; l'autre, le fils d'un pauvre colon. Le jeune auteur a su marquer, par des oppositions de style, les différences de condition, d'éducation, de situation qui existent entre les deux narrateurs. Les phrases du capitaine sont plus coulantes, plus cadencées ; celles du sergent, plus brutales, plus hachées.

Mais, sous cette diversité des mots, des sons et des nombres, l'armature générale de la plupart des phrases qu'ils prononcent est la même ; souvent leurs idées, leurs sensations, leurs souvenirs, sont exposés de la même façon ; *leurs paroles ont les mêmes contours*. De plus, les deux interlocuteurs sont présentés par un écrivain de seize ans, dont *Bug-Jargal* est le premier ouvrage. Le style d'un débutant et surtout d'un très jeune débutant ne manque-t-il pas de

1. Rémy de Gourmont, *Le problème du Style*, Préface, p. 9.
2. Rémy de Gourmont, *Le problème du Style*, p. 81 (A propos de la définition de Taine : « On ne se donne pas son style ; on le reçoit des faits avec qui l'on est en commerce »).

souplesse et de variété ? N'a-t-il pas une tendance accusée à mettre dans beaucoup de ses pensées le même ordre et le même mouvement ?

« Le style, disait Flaubert, est autant sous les mots que dans les mots [1] ». Pour découvrir le balancement qui s'impose à l'esprit de Victor Hugo, en 1818, il suffit d'écouter le parler des deux conteurs.

1° *La phrase longue.*

A peine peut-on relever, dans le premier *Bug-Jargal*, une *trentaine* de phrases qui comprennent, chacune, plus de quatre propositions. Parfois ce ne sont que de plaisants pastiches, car le jeune Victor Hugo, d'un caractère jovial [2], s'amuse à traduire, par la complexité et par la dureté de son style, l'embarras et la gaucherie d'un personnage :

392 Il y avait plus d'un quart d'heure que le sergent Thadée, le bras droit en écharpe, s'était glissé, sans être vu de personne, dans un coin de la tente, où ses gestes avaient seuls exprimé la part qu'il prenait au récit de son maître, jusqu'au moment où, ne croyant pas que le respect lui permît de laisser passer un éloge aussi direct sans en remercier le capitaine, il balbutia d'un ton confus : « Vous êtes bien bon, mon capitaine. »

De même place-t-il malicieusement dans la bouche du sergent Thadée des tirades d'une contexture compliquée et d'un débit rude :

1. G. Flaubert, *Correspondance*, III, p. 269. Cité par Henri Delacroix, *Le langage et la pensée*, p. 434.

2. « Il y a même dans Hugo de la jovialité, la jovialité des natures saines, fortes... »

F. Gregh, *Etude sur Victor Hugo*, p. 67 (note).

394 Notre officier qui, ne sachant pas nager, craignait de se noyer — et cela était bien naturel — s'y opposait de toutes ses forces, jusqu'à ce qu'il vît, *avec votre permission, monsieur*[1], un gros caillou, qui manqua de l'écraser, tomber sur la rivière, sans pouvoir s'y enfoncer, à cause des herbes.

418 Si bien que, quand le matin j'entendis annoncer votre mort pour le soir, monsieur, j'entrai dans une furieuse colère contre ce pauvre homme et ce fut avec un vrai plaisir infernal que je lui annonçai, mon capitaine, *que ce serait lui, ou dix des siens, qui vous tiendraient compagnie*[2]. Ms., f. 40

Ainsi Victor Hugo pastiche le langage et caricature la manière du vieux sergent dans ces phrases longues qui, malgré leur complexité ou leur dureté, restent toutes très claires.

Le capitaine Delmar manie la phrase avec plus d'aisance et parfois avec une éloquence véritable. Son vocabulaire est plus riche ; ses mots, souvent abstraits, mieux choisis ; sa syntaxe, plus souple ; ses idées, mieux liées ; sa période se développe et se déroule, relevée par une accentuation forte, mais sans rudesse.

386 Je me levai sur le champ, et au peu de paroles entrecoupées qui lui échappèrent, j'appris avec une nouvelle consternation que la révolte avait gagné les plaines de l'Acul et que les noirs assiégeaient le fort Galifet, où s'étaient renfermés les milices et les colons.

384 Les soldats et moi l'attribuâmes à quelque incendie accidentel ; mais, en un moment, les flammes devinrent si apparentes, la fumée, poussée par les vents, grossit et s'épaissit à un tel point

1. Edition définitive. *Texte modifié* : monsieur, avec votre permission.
2. Edition définitive. *Texte modifié* : que je lui annonçai, mon capitaine, qu'il mourrait en même temps que vous ; et qu'il ne s'avisât pas de vouloir s'évader encore, car alors dix des siens mourraient à sa place.

que je repris promptement le chemin du fort pour donner l'alarme et envoyer des secours.

400 Je ressemblais au voyageur qui, entraîné par une force irrésistible vers le précipice qui doit l'engloutir, jette encore un dernier regard sur les champs qu'il a parcourus et sur ceux qu'il espérait parcourir.

Le lieutenant Henri, dédaigneux de l'éloquence, mais sensible au charme de cette parole balancée et pleine, souligne à plusieurs reprises par des interruptions ou par des attitudes ironiques le ton oratoire de son chef :

381 Henri ne put s'empêcher de murmurer : Des phrases !

376 Comment, mais voilà des phrases, capitaine !

Henri sourit, mais n'osa interrompre Delmar par son épiphonème ordinaire[1].

N'est-il pas à la fois curieux et amusant de voir ainsi Victor Hugo, à seize ans, critiquer lui-même, dans le parler de son personnage principal, la tendance naturelle de son propre génie à l'éloquence ?

La plupart des phrases à cinq propositions se divisent en deux parties que coordonne la conjonction *et* ; *une des sections contient un groupe de trois propositions :*

367 Quand vint le tour du capitaine Delmar, il ouvrit de grands yeux

et avoua à ces messieurs qu'il ne connaissait réellement aucun trait de sa vie qui méritât de fixer leur attention.

394 Je vais, je descends le long du bord, je saute sous le berceau en me tenant aux branches d'en haut,

1. Manuscrit de 1818, f. 76. Supprimé dans le *Victor Hugo raconté*.

et, dites, mon capitaine, je me sens tirer par la jambe.

380 il se leva, détacha sans effort une pierre énorme placée au-dessous du soupirail, enleva les deux barreaux scellés en dehors de cette pierre

et pratiqua ainsi une ouverture où deux hommes auraient facilement pu passer.

Ainsi un groupement de trois propositions, *parfois juxtaposées,* apparaît dans certaines phrases longues, écrites par Victor Hugo, en 1818.

2° *La phrase carrée.*

Il y a dans le premier *Bug-Jargal* une *soixantaine* de phrases carrées.

Victor Hugo semble avoir réservé au capitaine Delmar l'emploi de ces phrases à quatre propositions, sans doute parce qu'elles appartiennent, *de par toute la tradition classique,* à un style plus relevé. Le sergent Thadée en prononce quelques-unes ; mais elles sont coupées d'incises, hachées d'accents secondaires, mal équilibrées. Celles de Delmar ont une carrure plus nette :

379 Il se trouvait justement à cette époque que ce commandant était le fils d'un pauvre colon auquel j'avais eu le bonheur de rendre de très grands services, et qui m'était entièrement dévoué...

417 Je l'aurais eu bientôt perdu de vue, quoique je courusse aussi de toutes mes forces, si de temps en temps il ne se fût arrêté, comme pour me donner le temps de le joindre.

Mais souvent cette phrase carrée se compose d'un groupe de trois propositions juxtaposées, suivi d'une quatrième coordonnée par *et* :



392 Le noir répéta le refrain d'Oua-Nassé, planta son drapeau sur le pic, lança sa hache au milieu de nous et s'engloutit dans les flots du fleuve.

393 Thadée s'avança, fit une révérence respectueuse, s'excusa de prendre le verre de la main gauche, et le vida à la santé de la compagnie.

416 En deux sauts, il fut sur une roche élevée. Je l'y suivis. Il croisa les bras et se mit à sourire tristement.

etc..»

Dans la phrase carrée, comme dans les phrases plus longues, on trouve un groupe formé de *trois propositions juxtaposées*.

3° *La phrase triple.*

La phrase de Victor Hugo, en 1818, est souvent formée de trois propositions. Pour exprimer ses idées — quelles qu'elles soient — le jeune écrivain se sert si fréquemment de ce triple assemblage qu'il peut être considéré comme le *groupe-type* du premier *Bug-Jargal.* Dans ce court récit, imprimé sur 53 pages, j'en relève environ *160 exemples*[1].

Je vais étudier le mécanisme de cette *phrase-type,* montrer le jeu de ses trois parties, faire voir les boulons, puis chercher, à l'aide de la statistique, si Victor Hugo n'a pas une tendance marquée à juxtaposer les éléments de ce groupement ternaire primitif. Je donnerai pour chaque forme de cette triple construction le nombre des exemples que j'ai relevés dans le premier *Bug-Jargal* ; mais je ne citerai que des phrases qui portent, à la finale de leurs trois segments phoniques ou syntaxiques, un fort accent d'intensité.

1. Je laisse de côté les phrases triples dont la structure n'est pas très nette, à cause d'une incise ou d'une reprise ou d'une hésitation.

La phrase triple contient :

1° *trois propositions, dont deux subordonnées* (environ 25 exemples).

390 Nous assîmes notre camp sur un mornet qui paraissait leur avoir servi au même usage, à la manière dont il était dépouillé.

404 Des Européens vinrent, qui me donnèrent ces connaissances futiles qui t'ont frappé.

373 Je ne vois pas, messieurs, ce qui peut prêter à la raillerie dans ce qui vient de se passer.

374 Il paraissait si préoccupé qu'il n'entendait rien de ce qui se disait autour de lui.

384 il ordonna des recherches que rendirent inutiles les événements que je vais raconter.

381 Il croyait que je venais pour le mener à la mort.

etc...

2° *deux propositions coordonnées et une subordonnée* (environ 20 exemples).

372 mon sabre me débarrasse de l'un, et m'aurait sans doute débarrassé de l'autre, si la balle de son pistolet ne m'eût...

383 Il m'écoutait et me faisait entendre qu'il ne donnerait pas suite à l'accusation.

400 Je sortis du vallon, et je gravis la première montagne qui s'offrit à moi.

416 Soudain, il se retourna vivement, et fit quelques pas, comme pour descendre du roc.

394 Nous nagions d'un bras et nous nous battions de l'autre, comme cela se pratique toujours dans ce cas-là.

Le jeune dogue se tut et revint se coucher aux pieds de son maître *où il acheva de dévorer quelques misérables aliments*[1]. Ms., f. 22.

1. Supprimé dans le *Victor Hugo raconté*.

Un regret s'éleva en moi; car je crus qu'il ne mourrait plus de ma main[1]. Ms., f. 28.

etc...

3° *deux propositions juxtaposées et une subordonnée* (environ *15* exemples).

383 Son regard était *imposant*[2]; je lui promis ce qu'il désirait.

383 Mon oncle retira sa plainte. Je courus au fort pour l'annoncer à Pierrot.

396 Le chemin une fois frayé, le sommet fut bientôt couvert de milices; nous commençâmes une vive fusillade.

En entrant dans la vallée, Bug-Jargal vint au-devant de moi; son visage était serein[3]. Ms., f. 93.

414 Ce nègre m'intéresse beaucoup. Seulement je n'ai pas encore osé demander à Delmar s'il savait aussi l'air de la Hermosa Padilla.

etc...

4° *trois propositions, dont les deux premières sont coordonnées* (environ *15* exemples).

379 Thadée l'ouvrit et se retira. J'entrai.

408 Il s'enfonça dans le taillis et disparut avec son chien. Je restai seul.

414 Il me prit par la main et me conduisit. Rask nous suivait.

405 Les esclaves se révoltèrent contre leur maître et le punirent du meurtre de mes enfants. Ils m'élurent pour chef.

etc...

5° *trois propositions, dont les deux dernières sont coordonnées* (environ *25* exemples).

1. Phrase supprimée dans le *Victor Hugo raconté*.
2. Edition définitive : Son regard était pressant.
3. Phrase supprimée dans le *Victor Hugo raconté*.

379 Il n'était pas seul ; un dogue énorme se leva en grondant et s'avança vers moi.

387 Je dirigeai mon pistolet sur lui ; un esclave se jeta au-devant de la balle et tomba mort.

402 Tout en lui m'étonnait ; je l'avais cru mort, et il était devant moi.

405 Ecoute, frère ; elle est morte et m'a demandé vengeance.

410 Il fit un geste, me tourna le dos ; et ses gardes m'entraînèrent.

416 Sa tête tomba sur sa poitrine. Il fit quelques pas et se rapprocha de moi.

419 Le sergent étendit la main, regarda le capitaine, mais ne put articuler le mot fatal.

etc...

6° *trois coordonnées* (*8* exemples).

368 Le capitaine se leva, et tendit la main au sergent ; mais la main du sergent resta enveloppée dans sa redingote.

416 Bug-Jargal me prit la main et s'efforça de sourire ; mais ce sourire était convulsif.

etc...

7° *trois juxtaposées* (environ *50* exemples).

371 Je m'enfonce dans le bois ; Rask me suit. Plusieurs balles sifflent à mes oreilles.

378 La hache ne retomba pas. Je n'oublierai jamais ce moment. Une main puissante arrêta la main du colon.

401 Son visage était joyeux, il me tendit les bras. Je me détournai avec horreur.

403 Je levai les yeux, il était encore là ; son chien nous regardait tous deux d'un air inquiet.

403 Ce moment fut de courte durée, il se jeta dans mes bras. — Frère, je me fie à toi.

405 Rask m'apportait leurs messages. Je ne pouvais les satisfaire ; j'étais moi-même dans les prisons de ton oncle.

419 Alors... je vous croyais mort, mon capitaine. J'étais en colère. Je criai...

419 Le sergent s'arrêta. Delmar reprit d'une voix sourde et lente : « Il vécut seulement jusqu'au lendemain. »

etc...

D'après tous ces exemples, on peut conclure que Victor Hugo, à seize ans, exprime souvent sa pensée par un groupe de trois propositions, dont les finales sont fortement accentuées ; que, dans ses phrases d'enfant, les subordonnées sont relativement peu nombreuses ; que deux des trois propositions sont parfois coordonnées ; et que fréquemment les trois propositions qui traduisent une même idée se suivent sans aucune conjonction.

La triple juxtaposition est, dès 1818, familière à l'esprit du jeune prosateur.

La présence de nombreuses phrases triples donne souvent à ce récit un sensible balancement ternaire.

Ce mouvement qui emporte ainsi, en 1818, la pensée de Victor Hugo n'a pas été acquis uniquement par l'étude ; il ne provient pas non plus d'une imitation voulue : ni le goût du temps, ni l'influence du milieu n'ont pu l'introduire aussi profondément dans le cerveau de ce collégien de 16 ans.

Ce mouvement à trois temps qui anime cette prose est la marque personnelle du jeune écrivain. Dans cette fréquence du même tour, on peut voir un défaut de débutant, mais aussi l'empreinte d'un tempérament puissant qui plie et adapte à son balancement familier les idées les plus di-

verses. Victor Hugo porte déjà en lui cette cadence ternée ; il a dans l'esprit *comme un rythme préverbal ternaire,* qui détermine la triple structure d'un grand nombre de ses phrases ; de plus, d'après tous les exemples cités plus haut, il est facile de constater que des constructions identiques, comme des clichés, reviennent parfois dans le style un peu rigide de ce prosateur de seize ans.

4° *L'accentuation triple.*

J'ai indiqué qu'un fort accent vient souvent frapper la finale de chacune des propositions qui composent la phrase triple ; je voudrais maintenant faire entendre le triple battement d'accents que subissent beaucoup d'autres phrases du premier *Bug-Jargal,* quelle que soit leur structure.

L'accentuation divise les unes, les plus courtes, en trois segments et les autres, les plus longues, en six ou neuf segments ; la juxtaposition de ces phrases à accentuation triple donne à certains passages du récit un singulier battement ternaire.

La phrase à trois frappés contient :

1° *une seule proposition :*

372 Comment as-tu pu, mon vieux, pour un chien ?

381 Aujourd'hui vaut encore mieux que demain.

389 Ce corps rentra, deux jours après, complètement battu.

402 Tout en lui m'étonnait.

410 Un bruit sourd, un vent impétueux, sortaient de cette ouverture.

413 Mon exécution, ou celle de mes dix camarades, devait suivre la tienne.

etc...



2° *deux propositions* :

395 Alors, au lieu de me tuer, il se rendit.

373 Alfred seul, qui n'avait pas ri, prit un air mécontent.

375 Delmar resta un instant rêveur, comme pour rappeler à son souvenir des événements passés depuis longtemps.

370 Ces paroles, loin de faire rougir mon oncle, augmentèrent sa rage.

379 Tous les soldats, excepté ceux de garde, étaient endormis.

379 Le noir était assis, car il ne pouvait se tenir debout à cause de sa haute taille.

381 et, pour les blancs, quelque bons qu'ils soient, un noir est si peu de chose !

382 Il sortit et rapporta quelques dattes et une énorme noix de coco.

387 Les domaines de mon oncle étaient dévastés par les flammes, comme ceux du Limbé.

396 Plusieurs noirs du Morne-Rouge parurent sur le roc où flottait le drapeau écarlate.

395 Je nageai là, et je reconnus Pierrot, autrement dit Bug.

409 Je le regardai sans répondre, avec un froid dédain.

410 Je marchais au milieu d'eux sans faire de résistance.

415 Le vieux Thadée, qui s'était rassis dans un coin, l'observait à la dérobée.

etc...

3° *plus de trois propositions* :

Parfois deux propositions sont groupées dans le même segment de diction.

390 Le général sauta de joie. « Nous les tenons ! dit-il en se frottant les mains. »

Les termes multiples de la même proposition sont liés entre eux, non seulement par l'antithèse, mais par la rapidité du mouvement :

403 Il paraissait éprouver de violents combats ; il avança d'un pas vers moi et recula ; il ouvrit la bouche et se tut.

Quelques phrases de ce récit sont frappées de six accents :

375 Quoique né en France, j'ai été envoyé de bonne heure à Saint-Domingue, chez un de mes oncles, colon très riche, dont je devais épouser la fille.

surtout celles que l'émotion coupe :

394 C'étaient les noirs du Morne-Rouge, qui s'étaient cachés là, sans qu'on s'en doutât, probablement pour nous tomber sur le dos, comme un sac trop chargé, le moment d'après.

ou que l'embarras charge d'incises :

368 C'est que... voyez-vous, mon capitaine, depuis que ce pauvre Rask s'est perdu, je me suis bien aperçu, avec votre permission, monsieur, qu'il vous manquait quelque chose.

Fréquemment la phrase à six frappés se compose de deux parties, en antithèse, ou coordonnées :

395 Je nageai là et je reconnus Pierrot, autrement dit Bug. Mais cela ne doit se découvrir qu'après, n'est-ce pas, monsieur ? Je reconnus Pierrot.

386 Je fis donner des chevaux à ceux de mes soldats qui voulurent me suivre, et, guidé par le dragon, j'arrivai en vue du fort sur les sept heures.

Les phrases se suivent, sans pause marquée, et deux battements triples d'accents s'ajoutent l'un à l'autre :

387 Mon capitaine, me dit-il, votre Pierrot est un sorcier ou au moins un diable ; il a pénétré dans le fort, je ne sais par où, et voyez...

On entend parfois neuf frappés successifs,

soit dans une phrase hachée et faite de deux parties coordonnées :

370 Et puis, dites, mon capitaine, quand il se tenait là, droit comme Antoine lorsqu'il entre en danse ; et son chien, le même Rask qui est ici, qui comprit ce qu'on allait lui faire, et qui me sauta à la gorge.

soit dans l'ensemble de trois phrases juxtaposées, qui traduisent la même idée :

389 Le général voulut d'abord se *délivrer*[1] de Bug-Jargal, dont la diversion l'alarmait ; il envoya contre lui les milices d'Ouanaminte et un bataillon du Cap. Ce corps rentra deux jours après complètement battu.

Il se produit souvent dans les phrases du jeune écrivain des *imbrications d'accents* ; un battement triple, plus fort, couvre le jeu des frappés intérieurs.

Ainsi, une proposition à trois intensités ajoute son accent final à ceux des deux autres propositions juxtaposées :

381 Ma curiosité était vivement excitée ; je le pressai de me dire qui il était et ce qu'il avait souffert. Il garda un sombre silence.

1. Edition définitive : se débarrasser.

Ainsi, le dernier accent d'un groupe de trois déterminatifs s'ajoute à deux autres frappés, que l'on entend au début de la phrase :

386 Je me contenterai de vous dire que nous trouvâmes les rebelles maîtres du Dondon, du bourg d'Ouanaminte et des malheureuses plantations du Limbé.

Cette accentuation très marquée, qui met en relief certaines idées, éclaire la narration et facilite le récit.

5° *Le triple balancement rythmé.*

Le jeune Victor Hugo laisse aller sa pensée et son style à ce mouvement ternaire qui les emporte. Les segments que découpent les trois accents, forts ou faibles, se succèdent parfois avec un nombre égal ou presque égal de syllabes et la survenue dans le récit de trois fragments de proposition ou de trois propositions ajoute de temps en temps au mouvement terné de cette prose de triples balancements isosyllabiques, que l'oreille perçoit plus facilement encore. (Je citerai ici beaucoup d'exemples de ces *ternes rythmiques*, en les groupant d'après le nombre de leurs syllabes, mais sans tenir compte du trouble que peut apporter l'*e*, dit muet).

379 Je suis prêt, me dit-il d'un ton calme.
394 et les noirs les tiraient par les jambes.
397 en jetant des clameurs de détresse.
401 La colère me rendit la parole.
401 Cette voix, c'était celle de Pierrot.
402 Il garda un moment le silence.
405 et se mit à sourire tristement.
406 Il parut à son tour étonné.
414 Le sergent et le dogue le suivirent.

etc...

374 croyant répondre à la question de Philibert.
381 doux et tranquille, répétait à un enfant.
383 je commençais à concevoir quelque espérance.
407 As-tu parlé à Biassou, lui demandai-je ?
390 Toutes les bandes se replièrent vers les montagnes.
408 je me sentais en quelque sorte consolé.
413 et ils sortirent sans proférer une parole.

etc...

376 au milieu desquels je passais souvent des journées entières.

381 Je sentis alors ce que voulait dire son : Je suis prêt.

408 Le bruit de la mienne ne tardera pas à se faire entendre.

417 Et il se *perdit*[1] dans les touffes d'arbres qui nous entouraient.

419 Oui, mon capitaine, vous gémissiez, mais c'était sur lui.

etc...

385 Je n'oublierai jamais l'aspect de cette ville quand j'en approchai.

386 nous rentrâmes au Cap, noircis par la fumée, accablés de chaleur,

398 Il me fit approcher et me considéra quelque temps en silence.

409 n'est-ce pas que Léogri a été bien heureux de n'être que pendu ?

etc...

378. Le nègre effrayé se lève, et découvre en se levant un jeune plan de randia.

389 il envoya contre lui les milices d'Ouanaminte et un bataillon du Cap.

391 Le soleil cessa bientôt de dorer la cime aiguë des monts lointains de la Treille.

1. Edition définitive. *Texte modifié* : Et il se perdit rapidement dans les touffes...

395 Depuis la prise du fort, nous étions brouillés ensemble ; je le saisis à la gorge.

373 Chut ! chut ! dit gaiement Philibert ; ce serait un mauvais marché. Les paniers sont à présent vides...

389 Le général voulut d'abord se *délivrer*[1] de Bug-Jargal, dont la diversion l'alarmait.

etc...

378 Je ne sais ce qu'il aurait pu faire, si je n'eusse, dès le premier moment, jeté la hache à travers les haies.

384 je lui laissai croire ce qu'il voulut, me contentant d'exiger de lui le silence sur ce qu'il avait vu.

406 Au camp des blancs, me répondit-il. Nous n'avons pas un moment à perdre. Dix têtes répondent de la mienne.

etc...

380 Mon chien ne veut manger que de ma main. Si je n'avais pu élargir ce trou, le pauvre Rask serait mort de faim.

391 ou quelquefois une sarcelle sauvage, perçant tout à coup ce rideau fleuri, décelaient seuls la présence de l'eau.

etc...

Dans ces ternes longs, il suffit que le nombre des syllabes soit à peu près égal pour que l'oreille perçoive le balancement rythmique :

388 Je me ressouvins de mille circonstances 11
dont le mystère me semblait inexpliqué, 12
et j'oubliai totalement ma promesse. 11

390 Nous assîmes notre camp sur un mornet, 11
qui paraissait leur avoir servi au même usage, 13
à la manière dont il était dépouillé. 12

1. Edition définitive : se débarrasser.

396 A l'aide de plusieurs troncs de palmiers, 10
que nous abattîmes et liâmes ensemble, 12
nous passâmes sur les pics abandonnés. 11

417 Je n'en étais pas moins bien animé contre lui, 13
ce que je ne me pardonnerai jamais, 11
quoique mon capitaine me l'ait pardonné. 12

417 Je l'aurais eu bientôt perdu de vue,
quoique je courusse aussi de toutes mes forces, 12
si, de temps en temps, il ne se fût arrêté, 12
comme pour me donner le temps de le *joindre* [1]. 11

Rarement les trois segments qui se succèdent ont douze syllabes, comme les alexandrins :

396 Des clameurs lamentables,
auxquelles se mêlaient le nom de Bug-Jargal,
retentirent soudain dans l'armée de Biassou.
Une grande épouvante s'y manifesta.

381 non seulement vous me prenez pour un bourreau,
mais vous doutez encor(e) de mon humanité
envers un pauvre animal *qui ne m'a rien fait !* Ms., f. 24.

Ne serait-ce pas pour éviter ce balancement égal que Victor Hugo a supprimé dans le texte définitif du *Victor Hugo raconté : qui ne m'a rien fait* [2] ?

---

1. Ms, f. 99. On lit dans le *Victor Hugo raconté* : rejoindre.
2. Cette prose du jeune poète est d'ailleurs pleine de *vers blancs* :

370 Le sergent déroula lentement son manteau.
371 qui me voit, et qui donne un tel coup de collier
379 pour ne pas inspirer de soupçons à mon oncle.
418 j'entendis annoncer votre mort pour le soir.
398 à laquelle pendait une croix de Saint-Louis.
402 Ma colère reprit toute sa violence.

Parfois six segments se suivent, d'un nombre presque égal de syllabes :

373 trente bouteilles décachetées
ne valent certainement pas,
vous en conviendrez, lieutenant,
la patte de ce pauvre chien,
dont on pourrait, après tout,
faire une poignée de sonnette.

Cette répétition du même mouvement apporte au style un peu de monotonie. Le plus souvent se succèdent deux ternes d'un balancement différent :

397 Mes gardiens les imitèrent ;
le plus vigoureux d'entre eux
me chargea sur ses épaules
et m'emporta vers les forêts
en sautant de roche en roche
avec l'agilité d'un chamois.

399 En attendant, choisis,
ou d'être gardé à vue,
ou de me donner ta parole,
que tu te trouveras ce soir, ici,
deux heures avant le coucher du soleil
pour porter mon message à Léogri.

(Suite de la note 2, page précédente.)

409 Cependant le soleil descendait lentement
389 Une larme roula dans les yeux de Delmar,
etc...

Les vers suivants n'ont-ils pas la cadence de trimètres ?

377 ne s'est encore offert à moi parmi les hommes.
404 On enleva la jeune épouse à son époux.
406 pour ainsi dire à la surprise avec cet homme.
407 se transformer en fils du roi de Gamboa.
418 Ce n'était pas pour leur donner la clef des champs.
390 que Bug-Jargal avait quitté le Morne-Rouge
par les montagnes pour se joindre à Biassou,
etc...

Cette prose de récit, si nettement accentuée, a donc de triples balancements bien équilibrés ; souvent trois segments tendent vers la symétrie rythmique.

A l'intérieur des phrases longues qui, à la première lecture, semblent embarrassées, parfois des accents ternés marquent et soulignent, dans l'accentuation générale ou dans le mouvement d'ensemble, des balancements très sensibles et des battements très nets. En décomposant la phrase suivante, prononcée par le sergent Thadée, j'obtiens cette disposition, à symétries ternaires :

417 Il faut vous dire, messieurs,
que quoique Bug-Jargal, dit Pierrot,
fût un grand nègre, bien doux,
bien fort,
bien courageux,
et le premier brave de la terre, après vous,
s'il vous plaît,
mon capitaine,
je n'en étais pas moins bien animé contre lui,
ce que je ne me pardonnerai jamais,
quoique mon capitaine me l'ait pardonné.

La phrase de Victor Hugo, en 1818, *phrase parlée,* bien faite pour la diction et toujours énergiquement scandée, est donc souvent frappée de trois et parfois de six accents. Par conséquent, l'on trouve déjà, dans cette prose d'enfant *à la syntaxe simple et claire*[1], au souffle court et net, non seulement *une construction ternaire typique, mais encore un rythme ternaire, caractéristique.*

1. « Le jeune Hugo écrit bien, en somme, parce qu'il pense nettement, avec une intelligence lucide, agile, très exacte et très fine. »

F. Gregh, *La fenêtre ouverte* (Victor Hugo), p. 57.

II. L'HOMOPHONIE TRIPLE.

Quand on lit à haute voix le premier *Bug-Jargal,* on est étonné d'entendre revenir à intervalles très rapprochés les mêmes sons :

404 Les petits enfants cher**chèrent** la **mère** qui les avait nourris, le **père** qui les baignait dans les torrents ; ils ne trou**vèrent** que des tyrans barbares et cou**chèrent** parmi les chiens.

Loin de chercher à éviter ces finales homophones, Victor Hugo les accumule et son style en devient parfois âpre, rude, pénible :

403 il paraissait éprouver de violents com**bats** ; il avan**ça** d'un **pas** vers **moi** et recu**la** ; il ouvrit la bouche et se tut. Ce moment fut de courte durée ; il se je**ta** dans mes **bras**. — Frère, je me fie à **toi**.
389 M. Colas de Mai**gné** et huit autres colons distin**gués** furent déta**chés** par ses ordres de la roue où Boukmann les **avait fait lier**. On ci**tait** de lui mille autres **traits** de généros**ité** qu'il **serait** trop long de vous rappor**ter**.

D'un caractère indépendant et d'un tempérament fort, le jeune écrivain étale l'originalité, la brutalité même de sa pensée ; son style spontané montre surtout la vigueur de son éloquence. Il frappe l'idée énergiquement et la phrase sincère de son premier ouvrage renferme *plus de force que de douceur, plus de dureté que d'harmonie*[1]. (Il est inutile

1. On a constaté ces mêmes tendances du style chez les jeunes rédacteurs du *Conservateur littéraire.* « S'ils ne sont pas attachés à une doctrine, ils ont en aversion : la médiocrité sous toutes ses formes, la solennité pédante, la rhétorique surannée de l'école impériale avec ses exclamations, ses métaphores, ses enthousiasmes figés, *son ramage mélodieux.* A cette élégance banale, ils préfèrent

d'insister sur ce point puisque la plupart de ces phrases heurtées seront reprises par Victor Hugo, en 1825, et publiées, telles quelles, dans le second *Bug-Jargal*). Je veux, dans ce chapitre, montrer quelle acoustique, consciente ou inconsciente, préside à la disposition de ces homophonies : *rimes et assonances, allitérations, répétitions des mêmes mots*.

1° *Rimes et assonances.*

Victor Hugo, en 1818, est surtout poète et des mots consonants passent fréquemment sous la plume du prosateur, à ses débuts. Son oreille déjà habituée aux différents échos des rimes ne semble pas être froissée par ce retour des mêmes sons. On dirait que les termes à finales homophones s'appellent, s'attirent et se joignent, *comme par une force attractive* ; les rimes et les assonances sont si nombreuses que le jeune romancier paraît vouloir faire pénétrer dans sa prose les qualités musicales de la poésie.

De toutes ces rimes et assonances, je ne relèverai que celles qui sont frappées et renforcées par l'accent et, au moyen de ces exemples, je ferai voir de quelles façons elles se groupent.

Deux rimes.

373 un chien retrou**vé** et un bras cass**é**.

381 Accusé d'un crime capi**tal**, il croyait que je venais pour le mener à la mort ; et cet homme colos**sal**, quand.....

la brutalité, même triviale, mais vivante. Certaines affirmations reviennent avec insistance : *des vers durs plutôt que des vers faibles* ; le génie peut être monstrueux et ridicule, non pas médiocre ; toute passion est éloquente ; la poésie ne vit que de sentiments et de transports. »

Jules Marsan, *Le Conservateur littéraire* (Société des Textes français modernes), Introduction, XVII.

388 je ne doutai pas que Pierrot ne les eût sacrifiés à sa ven-**geance**. Je me ressouvins de mille circons**tances**.

400 Je ressemblais au voyageur qui, entraîné par une pente irrésistible vers le précipice qui doit l'englou**tir**, jette encore un dernier regard sur les champs qu'il a parcourus et sur ceux qu'il espérait parcou**rir**.

389 Le géné**ral** voulut d'abord se *délivrer*[1] de Bug-Jar**gal**.

389 Le géné**ral** s'obstina à vouloir vaincre Bug-Jar**gal**.

398 Il prit un air mo**queur**. Tu me parais un homme de **cœur**[2].

*Je com**mence***[3]. Alors il se fit un grand si**lence**. Ms., f. 7.

etc...

Une addition faite immédiatement sur le premier manuscrit apporte une rime exotique :

414 J'aurais voulu, pour douze paniers de por**to**, voir la noix *de coco* qu'il vida d'un trait. Ms., f. 98.

Deux assonances.

371 tandis que deux milords, nus jusqu'ici comme des pa**yens**, se donnaient sur les os de grands coups de **poing**,...

1. Edition définitive : se débarrasser.

2. Parfois un mot fait écho à celui qui le précède :

393 un court silence s'ensuivit
418 qui aurait bien dû durer un peu plus longtemps.
397 avec des cordes d'écorce.

Une syllabe répond à une autre :

412 m'approchèrent du gouffre qui devait m'engloutir.

Cependant une correction remplace : *le fracas de la cascade* par *le mugissement de la cascade*. Ms, f. 93.

L'homophonie amène l'homonymie :

384 Les esclaves des plaines du Limbé étaient en pleine révolte.

Dans le *Victor Hugo raconté*, on a supprimé la dernière phrase du récit, sans doute pour éviter un jeu de mots puéril :

419 Et c'est moi qui l'ai tué.
— *Le sergent se tut.* Ms, f. 100.

3. *Je commence* a été supprimé dans le *Victor Hugo raconté*. *Edition définitive*.

371 et j'ai pris à travers les **haies pour** être plus tôt au camp des **Anglais**.

374 Rask, qui l'avait suivi, se coucha à ses **pieds**, en le regardant d'un air in**quiet**.

386 je m'étais étendu sur mon man**teau**, au milieu de la place d'armes, espérant y goûter quelque re**pos**...

402 qui a brûlé nos ré**coltes**, qui a massacré nos amis, nos compatri**otes** ?

387 Le drapeau blanc flottait en**core** sur le donjon du **fort**.

381 Blanc, dit-il en me tendant la **main**,
blanc, pardonne ; j'aime mon **chien**.

397 mon déses**poir** ne fut adouci que par les cris de vic**toire**, que j'entendis pous**ser** autour de moi un moment a**près**.

etc...

Mais — et ceci est singulier — Victor Hugo prosateur rapproche souvent trois mots à finales homophones : rimes ou assonances. Les exemples de ce groupement ternaire sont si nombreux que je ne citerai ici que les plus caractéristiques :

Trois rimes ou assonances.

372 Allons, ajouta-t-il après un court sil**ence**, appuie-toi sur moi et viens à l'ambul**ance**. — Thadée obéit après une résis**tance** respectueuse.

375 Je vais vous satis**faire**, messieurs ; mais n'attendez que le récit d'une anecdote toute simple, dans laquelle je ne joue qu'un rôle secon**daire**. Si l'attachement qui existe entre Thadée, Rask et moi, vous a fait espérer quelque chose d'extraordi**naire**...,

380 Cette ouverture donnait de plain-**pied** sur le bois de dat**tiers** et de coco**tiers**,

385 C'était un spectacle affreux et impo**sant** que de voir, d'un côté, les pâles habi**tants** expo**sant** encore leur vie...

396 sur le reste de l'ar**mée** encore ran**gée** sur le mor**net**.

375 Les **habitations** de mon oncle étaient voisines du fort Galifet, et ses **plantations** occupaient la majeure partie des plaines de l'Acul. Cette malheureuse posi**tion...**

377 On m'avait défendu toute communica**tion** avec Pierrot. J'avais dix-sept ans quand je lui parlai pour la première fois. Voici à quelle occa**sion**. Je me promenais un jour avec mon oncle dans ses vastes posses**sions**...

404 Ecoute, me dit-il d'un ton **froid**. Mon père était **roi** au pays de Gam**boa**.

416 Il fit quelques **pas** et se rappro**cha** de **moi**.

415 Et en cela, interrompit Phili**bert**, il faisait précisément le con**traire** de ce que j'ai vu **faire** aux vieilles dévotes.....

Dans la même phrase, les assonances se suivent, trois par trois.

392 Les dragons jaunes, horriblement maltraités par les **masses** que les **mulâtres** poussaient du haut des mon**tagnes**, avaient conçu l'**idée** de se réfu**gier** pour y échap**per** sous les voûtes flexibles.....

etc...

Une addition confirme cette tendance du style :

à condition que je l'essaierais le premier. Ms., f. 29.
394 à condition que j'essaie**rais** le premi**er** *de l'exécuter*.

Une correction apporte le troisième terme homophone :

409 Cepen**dant** le soleil descendait lente**ment** vers *l'occident*[1].

La prose de Victor Hugo a donc, dès 1818, une sonorité particulière, que lui donnent non seulement le retour de nombreuses rimes ou assonances, doubles, mais encore — et surtout — le rapprochement de trois sons semblables, dans trois syllabes finales, souvent accentuées.

1. Ms, f. 90 : l'horizon.

2° *Allitérations.*

L'allitération vient parfois s'ajouter au jeu des rimes ou des assonances et amplifier la sonorité de la phrase.

392 Alors, les noirs commencèrent à rouler sur nos colonnes d'énormes quartiers de rochers.

Il ne faut pas toujours chercher une intention artistique dans les allitérations ; ainsi la répétition de la consonne *r*, dans les exemples suivants, n'ajoute rien à l'idée :

398 et je me préparai à la subir avec courage (la mort).
413 et ils sortirent sans proférer une parole.
389 Une larme roula dans les yeux de Delmar.
402 De grosses larmes roulèrent dans ses yeux.
412 Les noirs frappèrent la terre de leurs fronts.

Néanmoins, il est curieux de constater que cette prose d'enfant contient des allitérations qui sont formées par le triple rapprochement de la même consonne :

392 l. une grêle de balles et de flèches.
391 l. et f. une plume couleur de feu flottait sur son front.

Si l'on écoute la phrase suivante, on entend dans chacune des propositions une allitération triple :

392 Le noir répéta le refrain d'Oua-Nassé,
planta son drapeau sur le pic,
lança sa hache au milieu de nous
et s'engloutit dans les flots du fleuve.

Voici une allitération sextuple :

397 Les débris tombèrent dans l'abîme, en battant les rocs avec un bruit épouvantable.

Le jeune Victor Hugo se plaît déjà à ces jeux d'homophonie ; trois par trois, les sons des mêmes lettres se répondent dans son style et ces trois petites notes viennent se superposer au battement triple des autres consonances.

3° *La répétition du même mot.*

En 1818, Victor Hugo reprend plusieurs fois et à de courts intervalles le même mot, surtout le même verbe :

390 Nous assîmes notre camp sur un mornet qui paraissait leur avoir servi au même usage, à la manière dont il **était** dépouillé. Cette position n'**était** pas heureuse ; il est vrai que nous **étions** tranquilles. Le mornet **était** dominé de tous côtés par des rochers à pic couverts d'épaisses forêts. La Grande-Rivière coulait derrière le camp ; resserrée entre deux côtes, elle **était** dans cet endroit étroite et profonde.

378 et des épaulettes dont l'une **était** d'or et l'autre de laine bleue. Un sabre et des pistolets d'une grande richesse **étaient** auprès de lui. Cet homme **était** d'une taille moyenne [1].

Dans certains passages, où l'on sent quelque embarras du style, les mêmes mots reviennent trop souvent sous la plume du jeune prosateur, moins peut-être par désir de précision qu'à cause de la pénurie de son vocabulaire. Ainsi, dans le suivant :

1. Certaines de ces répétitions constituent de véritables taches de style :

408 Il était pensif et ne semblait pas m'*entendre*. Il me montra un pic qui dominait sur toute la contrée environnante. — Frère, vois ce rocher. Quand le signal de t mort.y apparaîtra, le bruit de la mienne ne tardera pas à se faire *entendre*.

415 J'*entrais* dans l'église avec une douzaine de cuirassiers.

Le bruit du fusil du factionnaire avertit que Delmar *rentrait*.

411 nous arrivâmes sur une espèce de *plate-forme, formée* par la nature dans le centre même de la montagne ; la plus grande partie de cette *plate-forme* demi-circulaire était couverte par le torrent.

Tous ces passages seront repris dans le second Bug-Jargal.

410 Nous marchions le long d'un **sentier** tracé sur le bord d'un **torrent** ; je fus surpris de voir ce **sentier** aboutir brusquement au pied d'un **roc** à pic, au bas duquel je remarquai une **ouverture** en **forme** d'arche, d'où s'échappait le **torrent**. Un **bruit** sourd, un vent impétueux, sortaient de cette **ouverture**. Les nègres prirent sur la gauche et nous gravîmes le **roc** en suivant un chemin tortueux et inégal, qui semblait y avoir été creusé par les eaux d'un **torrent** desséché depuis longtemps.

Une **voûte** se présenta, à demi-bouchée par les ronces et les lianes sauvages qui y croissaient. Un **bruit** pareil au premier se faisait **entendre** sous cette **voûte**. Les noirs m'y entraînèrent. Nous avancions dans l'obscurité. Le **bruit** devenait de plus en plus fort, nous ne nous **entendions** plus **marcher**. Je jugeai qu'il devait être produit par une chute d'eau. Je ne me trompais pas. Après dix minutes de **marche** dans les ténèbres, nous arrivâmes sur une espèce de **plate-forme**, **formée** par la nature dans le centre même de la montagne ; la plus grande partie de cette **plate-forme** demi-circulaire était couverte par le **torrent** qui jaillissait des veines du mont avec un **bruit** épouvantable. Sur cette salle souterraine, la **voûte formait** une sorte de **dôme**, tapissé de lierre d'une couleur jaunâtre. Au milieu du **dôme**, on apercevait une **crevasse** à travers laquelle le jour pénétrait, et dont le bord était couronné d'arbustes verts, dorés en ce moment des rayons du soleil. A l'extrémité nord de la **plate-forme**, le **torrent** se perdait avec fracas dans le gouffre, au fond duquel semblait flotter, sans pouvoir y pénétrer, la vague lueur qui descendait de la **crevasse**.

Cette longue citation montre suffisamment que le jeune écrivain n'hésite pas à se servir des mêmes termes, même au risque d'alourdir son style. En lisant ce passage, on a pu constater que quelques-unes de ces répétitions semblent voulues. En effet, la reprise du mot est, dès 1818, pour Victor Hugo, un procédé fréquent :

367 Le chien écrasa en passant le cigare du **capitaine** ; le **capitaine** n'y fit nulle attention.

368 Le **capitaine** se leva et tendit la **main** au **sergent** ; mais la **main** du **sergent** resta enveloppée dans sa redingote. Le **capitaine** n'y prit point garde.

416 Bug-Jargal me prit la main, et s'efforça de **sourire** ; mais ce **sourire** était convulsif.

378 Il s'élance sur **la hache** que le nègre avait laissée à terre et lève le bras pour l'en frapper. **La hache** ne retomba pas. Je n'oublierai jamais ce moment. Une **main** puissante arrêta la **main** du colon.

417 ce que je ne me **pardonnerai** jamais, quoique mon capitaine me l'ait **pardonné**.

etc...

Victor Hugo, dès 1818, aime aussi à répéter trois fois le même mot, qui apporte ainsi trois fois, à intervalles rapprochés, non seulement la même idée, mais encore le même son:

370 je crains que vous ne finissiez par avoir un sergent **manchot**. — Le capitaine s'élança de son siège. — Comment ? quoi ? que dis-tu, mon vieux Thadée? **manchot** ! Voyons ton bras. **Manchot**, grand Dieu !

406 N'as-tu pas entendu dire que **Bug-Jargal** était prisonnier? demanda-t-il avec impatience.

— Oui, mais qu'as-tu de commun avec **Bug-Jargal** ? Il parut à son tour étonné. — Je suis **Bug-Jargal**, dit-il gravement.

393 **Pardonne**, mon vieil ami, **pardonne** ! s'écria-t-il. Je ne sais ce que j'ai dit. Tiens, Thad, me **pardonnes**-tu ?

408 j'ai **promis** de mourir.

— Tu as **promis**, dit-il d'un ton sombre. Tu as **promis**, répéta-t-il en hochant la tête d'un air de doute[1].

1. Le manuscrit porte, à la suite : Je le lui assurai de nouveau, Ms, f. 88 ; et, dans le *Victor Hugo raconté*, on lit : J'ai promis.



La tendance générale, que j'ai indiquée plus haut et qui fait souvent se succéder par trois, sous la plume du jeune prosateur de 16 ans, les propositions et les balancements rythmés, le pousse aussi, en 1818, à former des groupements ternaires de rimes ou d'assonances, d'allitérations, de mêmes mots. Cette prose du premier *Bug-Jargal* a donc une singulière sonorité, très forte.

III. LES FORMES DU STYLE.

En 1818, deux groupes de style, très simples, suffisent à Victor Hugo pour assembler et ordonner les termes qui énoncent sa pensée.

1° *Le groupe double.*

Les idées sont fréquemment exprimées par une forme qui réunit deux mots ou deux propositions. Je voudrais montrer succinctement que ce très simple procédé d'écriture correspond au mécanisme très simple de la pensée du jeune artiste : le style ici, c'est l'enfant.

Déjà apparaît, chez Victor Hugo, une manière de voir et de figurer les choses et les personnes ; en effet les paysages et les portraits sont souvent faits en *deux* touches ; pas de détails inutiles ; seulement l'essentiel.

390 dans des plaines arides et désolées.
410 un chemin tortueux et inégal.
397 après avoir traversé des halliers, franchi des torrents.
410 Nous montâmes sur la croupe d'un mont...
Je jetai un dernier regard sur la mer que l'on apercevait au loin déjà rouge des feux du couchant, et sur ce soleil que je ne devais plus voir.

On retrouve la même facture dans la comparaison suivante :

400 Je ressemblais au voyageur qui ... jette encore un dernier regard sur les champs qu'il a parcourus et sur ceux qu'il espérait parcourir.

Le grand tableau ouvre parfois ses deux parties symétriques, comme un diptyque. Le jeune Victor Hugo possède, dès 1818, un talent remarquable de composition ; il sait non seulement peindre, mais encore dessiner :

385 C'était un spectacle affreux et imposant que de voir,

d'un côté, les pâles habitants exposant encore leur vie pour disputer au terrible fléau l'unique toit qui allait leur rester de tant richesses ;

tandis que, de l'autre, les navires, redoutant le même sort et favorisés du moins par ce vent si funeste aux malheureux colons, s'éloignaient à pleines voiles sur une mer teinte des feux sanglants de l'incendie.

Par deux traits, il présente ses personnages :

382 Il tournait le dos à la porte de son cachot et chantonnait...

387 un vieillard qui criait et se débattait.

412 Il était debout sur le bord de la crevasse ; une plume rouge flottait sur sa tête.

Le portrait est aussi simplement esquissé que la silhouette :

398 mais mon visage resta calme et fier.

et les mêmes constructions reviennent :

376 Sa figure ... offrait un mélange de rudesse et de majesté.

398 Sa figure ignoble offrait un singulier mélange de finesse et de cruauté.

Un détail caractéristique de la physionomie a deux expressions :

402 un regard de douleur et de regret.
404 son regard était fixe et égaré.

L'antithèse domine cette description de l'habillement :

399 des noirs, qui étaient presque tous chargés d'ornements militaires et sacerdotaux... Il n'était pas rare de voir un hausse-col sous un rabat, ou une épaulette sur une chasuble.

Pour expliquer un caractère, il saît habilement opposer deux termes l'un à l'autre et les éclairer tous deux l'un par l'autre :

407 le redoutable et généreux Bug-Jargal.
373 piqué et du mécontentement d'Alfred et de l'hilarité des autres.
377 joignant à la bassesse de leur condition l'insolence de leur autorité.
413 une singulière expression de reconnaissance et de fierté.
406 pénétré de remords et de reconnaissance.
377 aussi doux, aussi humble envers ceux qui se faisaient gloire de lui obéir, que fier et hautain vis-à-vis de nos commandeurs.

tce...

A cette époque, l'oreille de Victor Hugo perçoit le plus souvent les sons, par deux :

391 et le silence ne fut plus troublé que par les cris de la grue et les pas mesurés des sentinelles.

Elle distingue les deux causes d'un bruit :

385 le bruit de l'artillerie et des fusillades.

et la même expression revient à la même place :

410 Un bruit sourd, un vent impétueux...
391 Un bruit sourd, ou quelquefois une sarcelle sauvage...

Le groupe double de mots.

En 1818, l'énumération est courte et souvent ne réunit que deux termes, concrets :

382 quelques dattes et une énorme noix de coco
384 un amas de haches et de pioches...
392 une grêle de balles et de flèches...
398 Un sabre et des pistolets...
411 les ronces et les lianes sauvages...

etc...

Ainsi, deux termes suffisent à Victor Hugo pour exposer et épuiser une idée ; cet accouplement de deux mots : substantifs, adjectifs, verbes, ou de deux expressions, apporte à la phrase *le nombre, l'ampleur oratoire* :

384 la fumée poussée par les vents grossit et s'épaissit à un tel point, que je repris promptement le chemin du fort pour donner l'alarme et envoyer des secours.

La plupart de ces groupes se trouvent dans les phrases que prononce le capitaine Delmar. Alors que les mêmes constructions triples s'imposent souvent aux paroles des deux narrateurs, alors que l'un et l'autre expriment leurs pensées

par des groupes ternaires, il est intéressant de constater que le sergent Thadée n'emploie jamais la *double épithète* et que celle-ci est réservée à son chef :

381 doux et tranquille...
385 un spectacle affreux et imposant...
390 des plaines arides et désolées...
401 un air ému, mais doux.
404 une expression de tristesse singulière et énergique.
407 le redoutable et généreux Bug-Jargal...
410 un chemin tortueux et inégal..
412 un aboiement plus fort et plus prononcé...

Par ce procédé, Victor Hugo a certainement voulu rendre plus agréable et plus élégant le discours de l'officier.

Mais on ne peut accuser le jeune écrivain du défaut de redondance ; les deux termes (même abstraits), ne sont jamais synonymes. Le second étend le sens du premier :

377 redoublaient d'efforts et d'activité.
377 l'accabler de travail et de vexations.
381 doux et tranquille...
378 de le voir et de le servir...
384 une lueur rougeâtre s'élever et s'étendre...

Le second terme précise l'idée déjà exprimée d'une façon un peu vague :

413 la surprise, la joie...
404 tristesse singulière et énergique...
373 l'attention et la curiosité
382 mes offres de service, mes prières...
400 ces jours de jeunesse et d'innocence...
375 une des premières causes des désastres et de la ruine totale de ma famille.

etc...

On surprend ici le jeune prosateur à la recherche du mot juste, propre[1], définitif; son esprit clair le trouve facilement ; l'on peut prévoir que ce désir de netteté, soutenu *par un labeur acharné,* amènera rapidement Victor Hugo non seulement à préciser, mais à enrichir son vocabulaire, encore pauvre[2], et, par conséquent, puisqu'il se laisse aller à son éloquence naturelle, à élargir ce groupement double par l'adjonction d'un ou de plusieurs autres éléments.

Le groupe double de propositions.

Le goût de la symétrie apparaît dans le rapprochement des deux propositions. L'idée est alors renforcée,

soit par *la répétition :*

387 Le vieillard était mon oncle, le noir était Pierrot.
402 Ton oncle est vivant, son enfant aussi.

soit par *l'antithèse :*

374 Son air était pensif, mais son visage était plus calme.
407 Ce n'est pas un noir, c'est un mulâtre.
419 Et il m'avait laissé la vie. Et c'est moi qui l'ai tué.

etc...

Ce groupe double, le plus simple de tous les groupes, est *la plus fréquente forme du style de Victor Hugo, en 1818*; moule qui convient à certaines figures de mots (la répétition, l'opposition) et à certaines figures de pensée

1. « Eviter ces deux écueils : le mot impropre, le mot malpropre. »
Post-scriptum (Tas de pierres, III).

2. « Tout mon embarras est de trouver des mots qui rendent mes idées et mes émotions. »
V. Hugo, *Lettres à la Fiancée.*
Cité par Fernand Gregh, *La fenêtre ouverte*, p. 54.

(la comparaison, l'antithèse), ce groupe binaire subsistera dans la prose du romancier. Mais il apportera à la phrase le nombre, la plénitude plutôt que la cadence, le rythme. En effet quand ses deux termes, très courts (deux noms, deux adjectifs, deux verbes, etc...) sont liés par une conjonction (et, ou), le groupe entre dans le même segment de diction ; quand ils sont juxtaposés, le premier se joint parfois à ce qui le précède, l'autre à ce qui le suit (surtout dans les reprises oratoires du même mot) ; et même quand les deux éléments sont suffisamment longs pour recevoir, chacun à sa finale, un accent fort, ils appartiennent souvent à un ensemble rythmique plus complexe, triple ou carré. La plupart des groupes binaires ne se détachent pas assez nettement du contexte et manquent de relief ; lorsqu'ils sont harmonieusement composés, à la fois rythmiques et homophones, ils n'apportent dans l'accentuation générale qu'un balancement trop court pour flatter l'oreille et retenir l'attention ; ils se font peu entendre et disparaissent presque dans les phrases longues. Quant aux suites binaires, elles engendrent de la monotonie, par le retour trop régulier et trop semblable de leurs accents, de leurs figures, de leurs sons. Les effets expressifs des groupes doubles sont moins fréquents et surtout moins sensibles que ceux des groupes ternaires ou carrés, qui imposent plus fortement leurs symétries à l'esprit du lecteur.

En lisant le premier *Bug-Jargal,* on s'aperçoit que déjà *cette forme ne s'accorde pas avec le souffle oratoire qui anime si souvent les phrases* ; *elle hésite parfois et résiste mal au mouvement qui l'emporte vers la cadence triple.* En effet, dans

quelques-uns de ces groupes doubles, on entend le battement de trois accents :

386 noircis par la fumée, accablés de chaleur et de lassitude.

392 expiraient en désespérés, écrasés par les rochers ou percés de flèches.

395 si je n'y avais pas perdu un doigt et mouillé dix cartouches, et si ... pauvre homme.

389 Les milices du Dondon et du Quartier-Dauphin, renforcées d'un corps de volontaires.

417 Nous traversâmes ainsi plusieurs vallées ; nous franchîmes des collines et des montagnes couvertes d'épaisses forêts.

etc...

Bientôt ces hésitations seront moins nombreuses sous la plume de Victor Hugo ; le balancement ternaire va déterminer et fixer plus nettement le contour de la phrase ; un autre groupe, plus large, plus oratoire et mieux approprié au mouvement de son éloquence, deviendra bientôt la forme la plus expressive de son style.

2° *Le groupe ternaire ou la triade.*

J'appelle *groupe ternaire* ou *triade* un ensemble de trois termes ou de trois propositions, de même fonction, intimement et indissolublement liés dans l'expression d'une même idée :

390 le lieu où étaient ses champs,
ses habitations,
ses richesses.

394 Je me débats,
je crie au secours,
je reçois plusieurs coups de sabre.

407 Et comment serais-je ici ?
Ne fallait-il pas te sauver ?
Ne te dois-je pas la vie ?

Instrument d'analyse ou de synthèse, suivant la valeur des trois éléments que rassemble le souffle, ce groupe donne à la fois satisfaction, par le fond, à l'esprit et, par la forme, à l'oreille. Le balancement emporte l'idée détriplée ou triplée et, considérée dans son ensemble, cette expression est une véritable *unité psycho-physiologique* de style. Elle est *la formule oratoire par excellence,* celle qui convient aux tempéraments éloquents, à tous ceux qui, voulant à la fois persuader et plaire, cherchent à transmettre énergiquement et harmonieusement leurs pensées.

Déjà la vision (et Victor Hugo est un visuel) s'accorde avec le souffle pour former la triade. En effet, le jeune romancier aperçoit parfois, sinon dans les choses, du moins dans les personnes, que crée son imagination, trois signes caractéristiques. Si ce récit ne nous offre aucun paysage posé sur trois plans, il contient quelques portraits fixés par trois touches :

416 Bug-Jargal était toujours là,
debout, les bras croisés et contemplant le lugubre pavillon.

376 Ses muscles fortement prononcés, la largeur de ses épaules et la vivacité de ses mouvements annonçaient...

398 Il portait des bottes grises, un chapeau rond et des épaulettes...

391 Une plume couleur de feu flottait sur son front,
une hache était dans sa main droite,
un drapeau rouge dans sa main gauche.

etc...

Victor Hugo verra-t-il, un jour, sous trois aspects, les caractères, comme il voit maintenant les corps ? Ses portraits moraux seront-ils, comme ses portraits physiques, des abstractions triples, c'est-à-dire des notations de trois signes choisis ? Sous l'influence du souffle et de la vision, et par l'habitude, l'analyse des idées deviendra-t-elle ternaire ? La triade suivante nous permet de croire à cette évolution :

408 Je demeurai longtemps assis au même endroit, abîmé dans mes réflexions et confondu de *l'originale*[1] générosité de l'esclave.

Le premier *Bug-Jargal*, imprimé sur 53 pages, contient *une trentaine de triades* nettement constituées ; la plupart sont *de triples énumérations,* liées par le souffle.

386 aidés des milices du Quartier-Dauphin, de la compagnie des dragons jaunes et de celle des dragons rouges...
388 Biassou commandait ceux du Limbé, du Dondon et de l'Acul.

Ces groupes sont parfois placés, comme des clausules oratoires, à la finale de la dernière proposition :

386 nous trouvâmes les rebelles maîtres du Dondon, du bourg d'Ouanaminte et des malheureuses plantations du Limbé.
390 Chacun de nous, en passant dans les plaines arides et désolées, cherchait à saluer encore d'un triste regard le lieu où étaient ses champs, ses habitations, ses richesses.

La chute de la phrase devient ainsi ternaire, pour conten-

1. Texte de l'édition définitive :
confondu de l'admirable générosité de l'esclave.

ter l'oreille[1]. Le jeune écrivain se plaît déjà à ces triples balancements des idées et des mots ; mais, dans le premier *Bug-Jargal* les groupes ternaires ne s'engendrent pas les uns les autres et ne se suivent jamais.

La triade de 1818 est un groupe de souffle, le plus souvent sans symétrie de construction et d'un contour flottant.

Victor Hugo rapproche dans la même fonction des termes d'une nature différente :

(adverbe, substantif, participe présent.)

416 Bug-Jargal était toujours là, debout, les bras croisés et contemplant...

(substantifs et pronom)

386 aidés des milices..., de la compagnie..., et de celle...

(mots concrets et mots abstraits)

376 Ses muscles..., la largeur... et la vivacité...

etc...

Les trois substantifs sont parfois suivis de déterminations diverses :

376 Ses muscles fortement prononcés, la largeur de ses épaules et la vivacité de ses mouvements...

1. « L'homme de lettres, prosateur ou poète, est toujours plus auditif que visuel ; au fond, en principe, toute sa vie, il est un auditif. »

Victor Egger. Cité par Rémy de Gourmont, *Le problème du style*, p. 42.

398 il portait des bottes grises, un chapeau rond et des épaulettes, dont l'une était d'or et l'autre de laine bleue.

etc...

La contexture de la triade est lâche ; un des éléments se trouve séparé des deux autres,

par une incise :

401 Monstre, m'écriai-je, bourreau, assassin de mon oncle.

par des propositions :

372 Ce n'était pas pour un chien, mon capitaine ; c'était pour Rask... Le visage de Delmar se radoucit entièrement. Le sergent continua : — Pour Rask, le dogue de Bug.

La troisième proposition relative est prononcée par un autre personnage :

379 Il se trouvait justement à cette époque que ce commandant était le fils d'un pauvre colon auquel j'avais eu le bonheur de rendre de très grands services et qui m'était entièrement dévoué... — Et qui s'appelait Thadée. — C'est cela même, mon cher lieutenant.

De plus, les trois éléments de la triade sont parfois de longueurs très différentes :

416 debout, les bras croisés et contemplant le lugubre pavillon.
386 maîtres du Dondon, du bourg d'Ouanaminte et des malheureuses plantations du Limbé.

Quelques groupes sont composés d'éléments presque



égaux ; l'oreille est alors très sensible à leur triple balancement :

374 et de Bug-Jargal, autrement dit Pierrot, ce vrai Gibraltar.
388 Biassou commandait ceux du Limbé, du Dondon et de l'Acul.
386 aidés des milices du Quartier-Dauphin, de la compagnie des dragons jaunes et de celle des dragons rouges...
371 votre beau chien, ce pauvre Rask, le dogue de Bug.

Mais ces exemples d'un isosyllabisme approximatif sont peu nombreux ; en général, les trois termes de la triade sont rarement équilibrés.

Dans le premier roman de Victor Hugo, le groupe ternaire est donc souvent composé d'éléments disparates, de nature différente et de longueurs diverses.

Les symétries[1] du groupe ternaire.

1° *La symétrie grammaticale.*

Quelques triades du premier *Bug-Jargal* sont intéressantes par leur structure même : les trois éléments, non seulement de même fonction, mais encore de même nature, sont disposés semblablement. Voici

trois propositions indépendantes, affirmatives :

394 je me débats,
je crie au secours,
je reçois plusieurs coups de sabre.

1. Cf. Eugène-Louis Martin.
Les symétries du français littéraire.
Les symétries de la prose dans les principaux romans de Victor Hugo.

trois indépendantes, exclamatives :

comme il était fort,
comme il était nerveux,
comme sa figure était belle pour un nègre !

trois subordonnées, complétives :

383 je lui représentais chaque jour
que Pierrot était le plus vigoureux de ses esclaves,
qu'il faisait à lui seul l'ouvrage de dix autres,
et qu'enfin il n'avait voulu qu'empêcher son maître de commettre un crime.

etc...

(Les deux dernières subordonnées sont souvent coordonnées).

Voici, dans des propositions à termes multiples, trois substantifs sujets :

390 le lieu où étaient ses champs,
ses habitations,
ses richesses.

trois substantifs, compléments déterminatifs :

388 Biassou commandait ceux du Limbé,
du Dondon
et de l'Acul.

etc...

(Ces trois termes, noms, verbes ou adjectifs, sont parfois juxtaposés ; mais une conjonction coordonne le plus souvent les deux derniers).

Cette symétrie grammaticale resserre et renforce la construction de la triade, dont le dessin devient plus clair.

De plus, toutes les tendances ternaires que j'ai relevées dans la prose du jeune poète viennent s'inscrire et se rassembler dans la triade.

2° *La symétrie phonique.*

La symétrie phonique ajoute sa force de liaison à celle de la symétrie grammaticale ; on retrouve en effet, dans chacun des éléments constitutifs du groupe, les mêmes homophonies :

a. rimes.

396 ils se proster**nèrent**,
enle**vèrent** l'étendard
et se précipi**tèrent**...

b. allitérations.

385 Etourdis par le **canon** des **forts**,
les **clameurs** des **fuyards**
et le **fracas** des **écroulements**...

c. mêmes mots.

417 un grand nègre **bien** doux,
bien fort,
bien courageux...
369 **comme** il **était** fort,
comme il **était** nerveux,
comme sa figure **était** belle pour un nègre !

d. mêmes mots et mêmes consonances.

381 *je l'embrassai*[1],
je lui serr**ai** la main,
je le détromp**ai**.

1. Supprimé dans le *Victor Hugo raconté. Edition définitive.*

3° *La symétrie rythmique.*

Parfois aussi, la triade tend à équilibrer ses symétries grammaticales et phoniques par un balancement rythmé (ici, un isosyllabisme approximatif) :

402 Tu me prends **pour un** brigand,
pour un assassin,
pour un ingrat.
401 **Qui a** saccag**é** **nos** maisons,
qui a brûl**é** **nos** récoltes,
qui a massacr**é** **nos** amis,
nos compatriotes ?
394 **On** s(e) **battait**,
on j**u**r**ait**,
on cri**ait**.

Exemples rares, mais combien précieux, puisqu'ils permettent de surprendre les premières manifestations artistiques du prosateur ! On y voit le jeune écrivain manier avec habileté les constructions, les sons, les nombres.

Quand elle est ainsi fortement liée, chantante et balancée, la triade constitue une magnifique unité de style. Victor Hugo, encore enfant, a donc trouvé une *forme harmonieuse*[1],

1. Les symétries phoniques sont moins sensibles dans le groupe double que dans le groupe ternaire.
384 la fumée poussée par le vent grossit et s'épaissit à un tel point que je repris promptement le chemin du fort pour donner l'alarme et envoyer des secours.
406 pénétré de remords et de reconnaissance...
392 une grêle de balles et de flèches tomba sur le mornet.
374 à cette question faite d'un ton moitié sérieux, moitié plaisant...
377 rien d'aussi noble et d'aussi original ne s'est encore offert à moi parmi les hommes.
403 tu es toujours mon frère, mon ami.
377 c'était de le voir aussi doux, aussi humble envers ceux qui...

à laquelle il va s'attacher de plus en plus, surtout parce qu'elle s'accorde au rythme profond de son éloquence.

Deux causes, à mon avis très importantes, ont pu stimuler Victor Hugo à rechercher la triade comme ornement de son style : l'une, générale, sa culture latine ; l'autre, particulière, son admiration pour Chateaubriand. « Un écrivain, et même un grand écrivain, dit Rémy de Gourmont, dépend toujours, pour commencer, de ses lectures et de ses admirations et même des lectures et des admirations contemporaines[1] ».

Si l'on en croit le Témoin, Victor Hugo était un excellent élève de latin. En 1811, à 9 ans, son examen d'entrée au Collège des Nobles, à Madrid, fut un triomphe. « Il y avait sur une table des livres latins, les mêmes que ceux des Collèges français. Vu l'âge des deux frères, on leur présenta l'*Epitome*, qu'ils traduisirent couramment. On passa au *De Viris* ; ils n'eurent pas besoin de dictionnaire, non plus que pour *Justin*, ni pour *Quinte-Curce*. Les deux moines étaient profondément étonnés ; l'étonnement de dom Bazile se traduisait par un froncement de sourcils ; celui

(Suite de la note 1 de la page précédente.)

Les symétries phoniques et rythmiques du groupe double sont très rares et s'imposent moins fortement à l'oreille que celles de la triade :

373 comment donc ! un chien retrouvé et un bras cassé !

405 Les miens me pressaient de les délivrer et de me venger.

384 les esclaves des plaines du Limbé étaient en pleine révolte et livraient aux flammes les habitations et les plantations situées de l'autre côté du Cap.

386 tous les blancs furent massacrés ou mutilés de la manière la plus barbare.

381 Blanc, dit-il en me tendant la main, blanc, pardonne ; j'aime mon chien.

Dès 1818, dans le premier *Bug-Jargal*, le groupe double n'a pas la valeur esthétique du groupe ternaire.

1. Rémy de Gourmont, *Le problème du style*, p. 102.

de dom Manuel éclatait en exclamations joyeuses et en félicitations bruyantes. De difficulté en difficulté, on en vint à *Virgile*, où ils furent plus attentifs et moins rapides ; ils se tirèrent encore de *Lucain*, quoique péniblement et n'échouèrent qu'à *Plaute*. Dom Bazile, mécontent, leur demanda qu'est-ce donc qu'ils expliquaient à huit ans. Lorsque Victor lui répondit *Tacite*, il le regarda presque avec hostilité [1] ».

Plus tard, l'interne de la pension Cordier écrit à sa mère, alors à Thionville, avec le général : « Nous travaillons tous les matins le latin et les mathématiques [2] ». A cette époque, l'écolier-poète prend pour modèles les « classiques », les auteurs qu'il étudie au Collège et il s'adonne avec entrain à de nombreux essais d'imitation. « Le latin même passait à l'ennemi, dit le Témoin ; un des exercices de ses veilles était de traduire en français les *Odes d'Horace* ou les *Eglogues de Virgile* qu'on lui avait fait apprendre par cœur [3] ». De tous ces poètes, Virgile est son maître préféré. Bien que, le 15 janvier 1820, dans le *Conservateur littéraire*, il parle de son antipathie pour les auteurs latins et pour Cicéron en particulier [4], on peut cependant affirmer qu'il leur doit, à seize ans, le meilleur de sa culture [5]. En effet, ces orateurs

1. *Victor Hugo raconté*, I, ch. xx, p. 146 (Le Collège des Nobles).
2. *Victor Hugo raconté*, I, ch. xxv, p. 192 (Les Bourbons).
3. *Victor Hugo raconté*, I, ch. xxviii, p. 208 (Les bêtises que...).
4. Cf. Pierre Dubois, *Bio-bibliographie de Victor Hugo*, p. 33 (note).
5. La langue latine surtout lui fut familière. « Il lisait Eschyle et Homère, écrit Paul Stapfer, *dans des traductions latines* ; il m'a dit qu'il s'était mis à apprendre le grec depuis qu'il est à Guernesey ». *Causeries guernesiaises*, X^e^, p. 238.

« Il me parla longuement de son éducation. Il n'était pas du tout fort en grec, ignorant la langue presque absolument, et je crois même qu'il m'avoua, avec franchise et simplicité, ne guère connaître la littérature grecque, sauf Eschyle et Homère ; mais il possédait à fond la langue et la littérature latines. C'est dans des traductions latines qu'il avait lu Eschyle et Homère. A l'exemple de Caton l'Ancien, il s'était mis à l'étude du grec dans sa vieillesse ; mais il

et ces rhéteurs, qu'il pratiqua et écouta pendant toute son enfance, ont eu, même à son insu, une profonde influence non seulement sur le développement de son vocabulaire, mais sur les modes d'expression de sa pensée et par conséquent sur la formation et sur l'évolution de son génie. Cicéron et Quintilien n'énumèrent-ils pas toutes les associations de pensées et de mots qui agrémentent le style et n'enseignent-ils pas tous les procédés qui apportent au discours l'énergie, la grâce, le nombre, l'harmonie ? Victor Hugo connaît leurs préceptes, leurs sentences, leurs tours ; il a traduit et commenté et récité leurs phrases rythmées où s'épanouissent des groupes ternaires de toutes sortes. Des pages de Cicéron en sont pleines. Cette prose montée, ample, majestueuse, oratoire, riche en homophonies [1], semée de nombres, devait plaire à ce collégien studieux, sensible déjà au charme de l'éloquence ; doué d'une mémoire prodigieuse [2], il retira de toutes ces lectures un inesti-

ne se vantait pas d'y avoir fait beaucoup de progrès. Huit auteurs latins surtout, Horace, Juvénal, Virgile, Lucrèce, Justin, Tacite, Quinte-Curce et Salluste, avaient été lus par lui si souvent et si complètement qu'il pouvait en réciter des pages entières par cœur. »

Paul Stapfer, *Victor Hugo à Guernesey*, p. 68-69.

1. Cicéron a cité lui-même une de ses phrases comme modèle. « L'auteur de l'Orator, dit M. L. Laurand, avait l'embarras du choix ; mais il connaissait bien et son œuvre et son art ; aussi l'exemple qu'il a choisi est-il un des plus parfaits, le plus parfait peut-être, qui se trouve dans ses discours :

« Est enim, judices, haec non scripta sed nata lex, quam non didicimus, accepimus, legimus, verum ex naturā ipsā arripuimus, hausimus, expressimus, ad quam non docti sed facti, non instituti sed imbuti sumus. » Mil. 4, 10. — Or. 49, 165.

L. Laurand, *Etudes sur le style des Discours de Cicéron*, Tome II, Livre II (Le Rythme oratoire), p. 134.

2. « La prodigieuse mémoire du poète », p. 121.

« Sa mémoire était surprenante et il me répétait avec modestie qu'*elle était une grande partie du génie* ; jamais il n'hésitait sur une date ou un fait historique en discussion et il mettait de la coquetterie à se montrer d'une précision extrême », p. 54.

Paul Chenay, *Victor Hugo à Guernesey*.

mable profit. Il s'emplit le cerveau de formes magnifiques ; son esprit s'habitua au mécanisme des triades sonores, harmonieuses, justement cadencées ; et, peu à peu, d'œuvre en œuvre, ses périodes, par leur contexture solide, par leur mouvement soutenu, par leur architecture symétrique, se rapprocheront de la grande et noble facture latine[1] ; en considérant ses constructions syntaxiques, en examinant ses figures de pensées et de mots, en écoutant ses consonances et ses rythmes, on se convainc facilement que Victor Hugo a étudié avec intérêt et profit, au Collège, les préceptes de la Rhétorique.

Toute cette beauté antique, il la retrouvait, rajeunie, dans les chefs-d'œuvre d'un moderne. On sait combien grande fut l'influence que Chateaubriand exerça sur les jeunes écrivains du début du XIX[e] siècle. Il est le guide, le maître, le « sachem » ; plus que tout autre, Victor Hugo le suit, l'admire, le vénère. A quatorze ans, le 10 juillet 1816, il écrit sur un de ses cahiers : « Je veux être Chateaubriand ou rien », et, en 1820, il salue en lui « le plus illustre

1. Victor Hugo garda « toute sa vie l'empreinte d'une forte éducation classique, surtout latine, *un peu trop cicéronienne et quintilienne*. C'est à elle que ses œuvres devront toujours d'être si robustement charpentées et, en même temps, c'est elle qui leur donnera ce caractère un peu tendu, un peu volontaire de la littérature romaine ».

F. Gregh (*Revue de Paris*, 1902, II, p. 13).

« Victor Hugo fut un génie... dont la structure classique, l'allure oratoire, la symétrie inflexible attestent des origines tirées des profondeurs mêmes du vieux fonds romain. »

Gaston Deschamps, *Victor Hugo*,
(*Petit de Julleville*, VII, ch. VI, p. 274).

« Non, jamais nous ne dirons assez combien *latine*, presque exclusivement, fut l'éducation littéraire de ce grand classique. »

Paul Stapfer, *Victor Hugo à Guernesey*, p. 46.

génie du siècle[1] ». Il recherche sa protection, lui dédie des Odes, proclame la gloire du « seul homme en France qui mérite l'enthousiasme[2] ». Les contemporains considéraient Victor Hugo comme le disciple du grand prosateur. Dans le *Mercure du XIXe siècle*, P. F. Tissot, à propos des *Nouvelles Odes*, écrit en avril-mai 1824 : « M. Victor Hugo est, dit-on, l'un des élèves de M. de Chateaubriand qui, dans sa prédilection paternelle, ne l'appelait jamais que l'enfant sublime[3] ». Toute sa jeunesse, il l'admira et le défendit contre toute attaque. « Il fut énergiquement pour Atala, dit le Témoin, alors que Mme Hugo (mère) était pour la parodie[4] ».

Or, le balancement ternaire abonde dans la splendide prose de l'Enchanteur; j'en relève une centaine d'exemples dans le seul *Atala*. Qu'on relise ce passage célèbre, extrait du Prologue :

Suspendus sur le cours des eaux,
groupés sur les rochers et sur les montagnes,
dispersés dans les vallées,
des arbres de toutes les formes,
de toutes les couleurs,
de tous les parfums,
se mêlent,
croissent ensemble,
montent à des hauteurs qui fatiguent les regards.
Les vignes sauvages,
les bignonias,
les coloquintes

1. Le *Conservateur littéraire*, 1er juillet 1820.
2. *Lettres à la fiancée*, 4 janvier 1822.
3. *Mercure du XIXe siècle*, avril-mai 1824, t. V, pp. 285-304.
4. *Victor Hugo raconté*, II, ch. xxxiii, p. 99 (Un mot de Chateaubriand).
« Il provoqua Carrel qui avait osé devant lui préférer Bossuet à l'auteur des *Martyrs* : son bon ami Rabbe arrangea l'affaire, et le duel n'eut pas lieu. »
A. Le Breton, *Le roman français au XIXe siècle*, 1re partie, p. 286.

s'entrelacent aux pieds de ces arbres,
escaladent leurs rameaux,
grimpent à l'extrémité des branches,
s'élancent de l'érable au tulipier,
du tulipier à l'alcée,
en formant mille grottes,
mille voûtes,
mille portiques.

Victor Hugo, collégien, a lu et relu, même pendant les classes de mathématiques, les œuvres de Chateaubriand; non seulement il adoptera ses idées politiques, ses opinions religieuses, ses doctrines littéraires; il s'efforcera aussi d'égaler, sans aucune servilité, le virtuose de la phrase. Son admiration pour l'aïeul du romantisme [1] a certainement renforcé en lui le culte de la forme [2]; mais la musique de son style sera tout autre, plus rythmée, plus sonore.

D'autres influences, moins fortes, mais réelles, accentueront encore le penchant de son génie vers la triade. Victor Hugo retrouvera ce groupe de style chez les écrivains du seizième siècle, qu'il aimait tant. « L'esprit du seizième siècle était aux miroirs, écrira-t-il dans *William Shakespeare*... Chaque époque a sa mystérieuse marque de fabrique... Idée doublée, *idée triplée,* c'était le cachet du seizième siècle [3] ». Il retrouvera le groupe ternaire dans toutes les

1. D'autres contemporains emploient souvent dans leur prose ce groupe de style : Sénancour, Lamennais, Joseph de Maistre, de Bonald « qui voyait tout par trois », dit E. Faguet, *L'art de lire* (Avant-propos, III).

2. « Et d'abord je féliciterai M. Victor Hugo de sa profonde admiration pour le premier de nos écrivains : il lui a voué une espèce de culte; on voit qu'il s'est nourri longtemps de sa lecture et qu'il s'est abreuvé aux sources larges et fécondes de son éloquence. »

M. J., *La Quotidienne*, 20 septembre 1822.

3. *William Shakespeare*, p. 293.

œuvres, anciennes et modernes, *où passe le souffle oratoire*, car c'est *la forme à la fois la plus élémentaire et la plus flexible et la plus parfaite où s'est condensé le rythme profond de l'éloquence humaine*.

De plus, l'aptitude de son intelligence pour les mathématiques le portera, même à son insu, à mettre en formules sa propre éloquence naturelle. « Toute son enfance, à lui poète, n'a été qu'une longue rêverie mêlée d'études exactes. C'est cette enfance qui a fait son esprit ce qu'il est... *Le nombre est dans l'art comme dans la science*[1] ». Sa prose ne présentera-t-elle pas parfois la forte concision des formules algébriques ? « Le profond mot nombre, écrira-t-il dans *William Shakespeare*, est à la base de la pensée de l'homme ; il est pour notre intelligence élément ; il signifie harmonie aussi bien que mathématique. *Le nombre se révèle dans l'art par le rythme*[2] ».

Ainsi, les qualités qui s'acquièrent par l'étude et par l'émulation et par la réflexion vont se joindre « aux qualités qui ne s'acquièrent pas[3] » ; les intentions de l'artiste agiront dans le même sens que son instinct ; le voulu retrouvera l'inné. Mais Victor Hugo est un esprit trop indépendant, il a une trop haute idée de son talent, il est trop sûr de lui-même pour rester longtemps à la suite d'un autre. « Admirons les grands maîtres, ne les imitons pas[4] », écrira-t-il dès octobre 1826 ; soulevé par l'enthousiasme de la jeunesse et plus audacieux qu'on ne le croit, il revendique hautement pour l'écrivain, *non seulement le droit à la liberté :*

1. Préface des *Rayons et des Ombres*, p. 384.
2. *William Shakespeare*, p. 108.
3. Expression de Victor Hugo, *Conservateur littéraire*, 20 mai 1820, p. 79. Cité par Pierre Dubois, *Bio-bibliographie de Victor Hugo*, p. 68.
4. Préface des *Odes et Ballades* (octobre 1826).

« Qu'il écrive en prose ou en vers, ...le poète est libre[1] », *mais à la fantaisie* : « L'auteur de ce recueil n'est pas de ceux qui reconnaissent à la critique le droit de questionner le poète sur sa fantaisie[2] », *et surtout à l'originalité*[3] : « Chaque grand artiste refrappe l'art à son image[4] ». « Ces génies qu'on ne dépasse pas, on peut les égaler.

« Comment ?

« En étant autre[5] ».

Il aurait pu écrire : en étant *soi*. *Ego Hugo*, était sa fière devise. *Sum, non sequor*, disait-il aussi. Tout jeune, il défend ces mêmes principes. Le 15 janvier 1820, dans le *Conservateur littéraire*, il loue Corneille « d'avoir su se rendre maître de sa langue qu'il a créée ». Plus tard, en 1827, il écrit à son ami, Victor Pavie : « Vous me demandez une direction ? C'est me demander ce qui dépasse ma force. Laissez faire votre pensée ; *laissez votre nature achever votre éducation... Suivez librement la voie de votre organisation. Obéissez à votre démon... Le chêne est en vous ; laissez-le croître*[6] ». Pour Victor Hugo, le génie idéal sera le génie

1. Préface des *Orientales* (janvier 1829).
2. « Victor Hugo n'a apporté que sa fantaisie personnelle. »
E. Zola, *Documents littéraires* (V. Hugo), p. 83.
3. « Cette souveraineté qu'on appelle l'originalité. »
V. Hugo, *Tas de Pierres*,
(Revue de Paris, 1er septembre 1921).
4. *William Shakespeare*, p 127.
5. *William Shakespeare*, p. 128.
6. Toute l'œuvre de Victor Hugo est une progression vers la liberté. Voici ses dernières maximes :

« La liberté, c'est l'âme. »
Post-scriptum (Contemplation suprême).

« En vérité, il n'y a point de règles. »
Post-scriptum (Le goût).

et ses derniers conseils :

« De loi en loi, de déduction en déduction, nous arrivons à ceci : carte

primitif, c'est-à-dire « un esprit qui, en quelque siècle que ce soit et à quelque civilisation qu'il appartienne, *jaillit directement de la nature et de l'homme.* Quiconque boit à la grande source est primitif; quiconque vous y fait boire est primitif. Quiconque a l'âme et la donne est primitif..... *Romantique,* dira-t-il, *traduisez primitif*[1] », et il ajoute : « Primitif a la même portée qu'original, avec une nuance de plus. Le poète primitif, en communication avec l'homme et la nature, ne relève de personne[2] ». Cet individualiste, doué d'un tempérament puissant, d'une vision extraordinaire et d'une imagination prestigieuse, cet orateur doublé d'un lyrique, ce prosateur-poète, avec « toutes sortes d'instincts classiques mis au service d'une pensée d'innovation littéraire[3] », va lui-même créer son propre style et le marquer au coin de sa robuste personnalité. Victor Hugo *a l'âme*; son souffle intime, de plus en plus puissant et mieux équilibré, entraînera et balancera bientôt, par trois, les idées et les expressions ; mécanisme de pensée et procédé d'écriture, la triade deviendra vite la forme la plus représentative de son style ; il y mettra tout *son moi,* ses figures merveilleuses, son rythme énergique, sa musique sonore, le maximum de l'harmonie verbale. Je suivrai désormais « sur sa piste[4] » cette jeune

blanche, coudées franches, câbles rompus, portes toutes grandes ouvertes, allez. Qu'est-ce que l'Océan ? c'est une permission. »

Post-scriptum (Le goût).

« Poètes, voici la loi mystérieuse; allez au-delà. Extravaguez..., jetez-vous à la mer. »

Post-scriptum (Promontorium somnii).

1. *Post-scriptum de ma vie* (Le goût).
2. *Post-scriptum de ma vie* (Le goût).
3. *Littérature et philosophie mêlées*, p. 8.
4. « Tous suivent une piste. »

Post-scriptum de ma vie (Promontorium somnii, III).

force[1] qui va, et j'observerai attentivement comment la forme à la fois solide et flexible de la triade se tend et évolue sous la pression de plus en plus forte du génie qui grandit.

« Je lui portai, certain soir, à signer, dit Jules Claretie, l'exemplaire de ce *Conservateur littéraire* qui appartient à la bibliothèque de l'Opéra. M. Charles Nodier m'avait prié de demander à Victor Hugo de rendre plus précieux encore ce précieux exemplaire. A la première page du premier volume, le poète ne mit qu'un nom, le sien, et une date, 1819.

« Il ne se souvenait guère de ce qu'il avait écrit là ; mais il nous le disait lui-même.

— C'est toute ma jeunesse .....et ma toute jeunesse ! Je n'efface rien de ce que j'ai écrit..... J'ai toujours été de bonne foi. Mais j'ai marché !

J'ai grandi[2] ».

1. « Lui, apportait une force. »
E. Zola, *Documents littéraires*, (Victor Hugo), p. 45.

2. Jules Claretie, *Victor Hugo* (Souvenirs intimes), p. 155.

HAN D'ISLANDE

(Mai 1821-janvier 1823.)

Han d'Islande parut le 8 février 1823. Combien de temps Victor Hugo employa-t-il à écrire son roman « de jeune homme » ? Les renseignements, qu'il a donnés lui-même, permettent d'assister à la longue et pénible genèse de cette œuvre.

On lit dans une *Lettre à la fiancée,* datée de février 1822 et reproduite dans le *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*[1] :

Au mois de mai dernier, le besoin d'épancher certaines idées qui me pesaient, *et que notre vers français ne reçoit pas,* me fit entreprendre *une espèce de roman en prose.* J'avais une âme pleine d'amour, de douleur et de jeunesse ; je ne t'avais plus, je n'osais en confier les secrets à aucune créature vivante; je choisis un confident muet, le papier[2]. Je savais de plus que cet ouvrage pour-

1. Ch. XXXVII, II, p. 127.
2. « Je crois que la profondeur de cet amour, sa pureté inspiraient une réserve pudique au poète. Il s'abstenait autant qu'un vrai poète peut s'abstenir, de parler de son amour, de ses espérances, en vers. Il enfouissait le secret de sa douleur dans la caverne de Han d'Islande. »

Louis Ulbach, *La vie de Victor Hugo,* (La jeunesse), Edition nationale, 1886, I, p. 57.

rait me rapporter quelque chose ; mais cette considération n'était que secondaire quand j'entrepris mon livre.

Je passai beaucoup de temps à amasser pour ce roman des matériaux historiques et géographiques et plus de temps encore à en mûrir la conception, à en disposer les masses, à en combiner les détails. J'employai à cette composition tout mon peu de facultés ; en sorte que, lorsque j'écrivis la première ligne, je savais déjà la dernière.

Je le commençais à peine, quand un affreux malheur[1] vint disperser toutes mes idées et anéantir tous mes projets. J'oubliai cet ouvrage, jusqu'à Dreux, où j'eus l'occasion d'en parler à ton père, non comme d'une grande tentative littéraire, mais comme d'une bonne spéculation lucrative. C'était tout ce que ton père voulait.

De retour à Paris, je m'arrachai à ma longue apathie ; l'espoir d'être à toi m'était revenu. Je travaillai assidûment à mon ouvrage jusqu'au mois d'octobre dernier où j'achevai le quinzième chapitre[2].

Han d'Islande a donc été commencé en mai 1821 et interrompu à la mort de Mme Hugo (27 juin 1821). Le 20 juillet, à Dreux, Victor Hugo parle de son ouvrage à M. Foucher ; au mois d'octobre 1821, les quinze premiers chapitres sont terminés ; puis, à nouveau, il abandonne son travail[3].

A cette époque, dit-il dans la même lettre à Adèle, un grand sujet tragique s'offrit subitement à mon esprit ; j'en parlai à

1. La mort de sa mère.

2. « Il écrivit pendant son deuil ce livre d'un cachet si sombre : Han d'Islande, dont le héros épouvanta notre jeunesse à tous ; espèce de Barbe-Bleue poussé jusqu'au sublime, statue hors nature, mais taillée dans du granit. »

Eugène de Mirecourt, *Les Contemporains*, p. 11.

3. A Monsieur le Comte Alfred de Vigny, au 5e régiment de la Garde Royale, à Rouen.

« J'avais pourtant commencé un roman qui m'amusait, sauf l'ennui de l'écrire... J'ai tout laissé là. »

Victor Hugo, *Correspondance*, 1821.

Soumet qui me conseilla d'y rêver sur le champ. Je commençai ce travail, quand je fus chargé d'un Rapport académique [1], dont je t'ai parlé dans le temps, et qui m'occupa jusqu'à la fin de novembre. En décembre dernier, j'ai fait une ode sur la peste, que l'Académie des Jeux Floraux m'a demandée pour l'une de ses séances publiques. Et enfin, au 1er janvier, je voulais me remettre à ma tragédie, quand le même ami dont je t'ai parlé plus haut est venu me proposer de tirer une comédie de l'admirable roman de *Kenilworth*, que tu as lu. *Cet ouvrage pouvant me rapporter plusieurs milliers de francs*, j'ai accepté d'y coopérer, et, au moment où je te parle, j'en ai terminé les deux premiers actes. Si Soumet était moins occupé par sa tragédie de *Clytemnestre*, notre comédie, dont je fais trois actes et lui deux, pourrait être finie dans un mois et jouée dans six.

Bref, *Han d'Islande* est délaissé et Adèle s'inquiète.

Tu me fais observer, mon amie, lui écrit Victor Hugo, que six mois sont écoulés, et tu ajoutes que ces six mois auraient sans doute pu être mieux employés qu'ils ne l'ont été [2].

Dans cette réponse, Victor Hugo s'efforce « d'expliquer son silence », mais il est trop fier pour avouer à Adèle toute sa détresse. Or, en février 1822, il se trouve à l'un des moments les plus pénibles, les plus douloureux, les plus tristes de son existence. Loin de son père, remarié, qui n'envoie à ses fils que des subsides mesquins, sans famille désormais et presque sans argent [3], le jeune écrivain est en proie non seulement à des inquiétudes domestiques, mais encore à des soucis littéraires. Des lettres montrent tout son désarroi.

Tu ne saurais te figurer la multitude d'ennuis qui m'assiègent. Indépendamment de mes chagrins et de mes inquiétudes domes-

1. Le rapport sur *Gil Blas*.
2. *Lettres à la fiancée*, février 1822.
3. Cf. Gustave Simon, *L'enfance de Victor Hugo* (Durs moments), p. 238.

tiques, il faut encore me résigner à tous les dégoûts des haines littéraires. Je ne sais quel démon m'a jeté dans une carrière où chaque pas est entravé par quelque inimitié sourde ou quelque basse rivalité...

Tu penseras peut-être, avec une apparence de raison, que, dans les intérêts importants qui m'occupent, je devrais être insensible à de telles misères ; *mais c'est précisément l'état d'irritabilité où je suis qui me les rend insupportables* ; ce qui ne ferait que m'importuner si j'étais heureux m'est aujourd'hui odieux ; je souffre quand de misérables moucherons viennent se poser sur mes plaies [1].

Je te dirai mes projets, je te parlerai même des chagrins que me donnent mes frères. L'égoïsme et l'ingratitude sont deux tristes choses [2].

A cette époque, son frère Eugène a parfois des gestes et des attitudes bizarres ; neurasthénique, il s'enferme dans un mutisme étrange et inquiétant. Victor, lui aussi, est en proie à la mélancolie.

Me voici seul dans cette triste chambre, comptant toutes les heures qui séparent le matin du soir ; elles sont bien longues [3].

Le 30 juillet 1821, il écrit à Alfred de Vigny :

Cher Alfred, vous êtes heureux et poète ; *moi, je végète*... je songeais à vous dans ma tristesse et mon abandon.

Le 7 novembre 1821, il adresse cette lettre désolée à M. le Comte de Rességuier, à Toulouse :

Il faut me plaindre pour toutes les douleurs que j'ai éprouvées et tous les ennuis qui m'ont assailli. Pourquoi faut-il qu'après les grandes souffrances de l'âme viennent encore une foule de petits

1. *Victor Hugo raconté*, II, ch. XXXVI (Fragments de lettres).
2. *Lettres à la fiancée*, février 1822.
3. *Lettres à la fiancée*, 9 février 1822.

chagrins insipides, de mesquines contrariétés qui ne permettent même pas de se reposer dans le désespoir? J'ai eu bien des dégoûts de ce genre .....*j'ai passé par tous les degrés de cette grande échelle de malheur.* Les peines domestiques, les affaires de famille tourmentent et aigrissent depuis six mois une plaie qui saignera longtemps[1].

Victor Hugo essaie de trouver dans ses travaux littéraires une consolation à tous ses ennuis[2].

Les lettres, considérées comme jouissances privées, sont un bonheur dans le bonheur et une consolation dans le malheur... Mon existence matérielle est trop vide et trop abandonnée pour que je ne cherche pas à me créer une existence idéale, peuplée de ceux qui me sont chers. Grâce aux lettres, je le puis[3].

Mais il ne s'arrachera réellement à sa longue apathie que lorsque les parents d'Adèle auront enfin donné leur consentement au mariage. « Muni de cette promesse, dit le Témoin, il se mit au travail avec une nouvelle ardeur. Journal, odes, roman, théâtre, il fit de tout ou il essaya de tout[4] ». Et maintenant, il recommence à parler de son roman à celle qui est désormais sa fiancée. Un mardi de mai 1822, il lui écrit, après un séjour à Gentilly :

Il faudra cependant avoir la force de m'arracher à toi, mon Adèle, pour je ne sais quelle insipide correspondance, *et cet éternel roman.* Quand donc seras-tu là, près de moi, pour donner du charme et de l'attrait à ces ennuyeuses occupations !

Un mois avant son mariage, il est fermement décidé à

1. *Correspondance*, 1815-1835 (Lettre du 7 novembre 1821).
2. Au moment de sa détresse, « Chateaubriand lui ayant offert de l'emmener en qualité de secrétaire de l'ambassade de Londres, il refusa ».
A. Le Breton, *Le roman français au XIXe siècle*, 1re partie, ch. xiv, p. 286.
3. *Victor Hugo raconté*, ch. xxxvi, II, p. 119.
4. *Victor Hugo raconté*, ch. xxxvi, II, p. 119.



terminer au plus vite *Han d'Islande* ; il dit à Adèle, le samedi 7 septembre 1822, à quatre heures et demie :

J'aurais bien voulu t'écrire hier soir, *mais la nécessité d'avancer ce roman était là, et j'ai travaillé assez avant dans la nuit.* Aujourd'hui j'ai travaillé encore toute la journée, et je me récompense à présent en t'écrivant.

Le mariage eut lieu le 12 octobre 1822. « Victor Hugo, dit le Témoin, s'était remis à *Han d'Islande* ; *il l'acheva dans les premiers mois qui suivirent son mariage* et en vendit la première édition mille francs à un marquis ruiné qui s'était fait libraire. Ce marquis, M. Persan, lui acheta la seconde édition des *Odes*[1] ».

Deux ans se sont donc écoulés, depuis la conception de cette œuvre « jusqu'au jour où il a pu tracer le bienheureux mot fin au bas de la dernière page[2] ». Ainsi, commencé dans la tristesse, en mai 1821, *Han d'Islande,* après avoir été plusieurs fois abandonné et repris, s'achève dans la joie[3], en janvier 1823, date de la préface de la première édition.

« Voilà le plus gros péché de M. Victor Hugo. Ce sera bien le dernier dont ces messieurs de l'Académie lui donneront l'absolution. »

A. Fontaney[4].

Les critiques de 1823 furent sévères pour l'œuvre nouvelle. Léon Thiessé se montra sarcastique et cruel dans le *Mercure du XIXe siècle* :

1. *Victor Hugo raconté*, ch. XXXIX, II, p. 150.
2. Préface de la première édition.
3. Charles Nodier écrit dans la *Quotidienne* : « On reconnaît d'ailleurs dans Han d'Islande... beaucoup d'esprit, même celui qui naît du bonheur et qu'on appelle la gaîté... »
4. A. Fontaney, *Les romans de Victor Hugo* (Revue des Deux Mondes, mai 1832).

Ce roman est le fruit d'un songe pénible et prolongé..... Les métaphysiciens prétendent que le génie est voisin de la démence. S'il en est ainsi, on peut dire que l'auteur de *Han d'Islande* n'est pas très éloigné du génie..... Si les événements de ce roman sont neufs et singuliers, le style n'en est pas non plus ordinaire. L'auteur a pensé qu'un sujet étrange ne devait pas être traité en style naturel et simple.....

Le jugement de Charles Nodier, dans la *Quotidienne*, est parfois assez dur :

On y trouve enfin (dans *Han d'Islande*) un style vif, pittoresque, plein de nerfs, et, ce qu'il y a de plus étonnant, cette délicatesse de tact et cette finesse de sentiment qui sont aussi des acquisitions de la vie et qui contrastent ici de la manière la plus surprenante avec les jeux barbares d'une imagination malade.

Cependant la plupart des critiques s'accordent pour reconnaître que le style de Victor Hugo a *de la vigueur*.

Victor Hugo lui-même, dans la préface de mai 1833, a énuméré avec beaucoup de complaisance tous les défauts de son œuvre :

Han d'Islande est un livre de jeune homme, et de très jeune homme. On sent en le lisant que l'enfant de dix-huit ans qui écrivait *Han d'Islande dans un accès de fièvre* en 1821 n'avait encore aucune expérience des choses, aucune expérience des hommes, aucune expérience des idées, et qu'il cherchait à deviner tout cela[1]... Aussi *Han d'Islande*, en admettant qu'il vaille la peine d'être classé, n'est-il guère autre chose qu'un roman fantastique... Pour revenir au roman dont on publie ici une nouvelle édition,

1. « Han d'Islande ne doit assurément rien à l'observation. »
Léopold Mabilleau, *Victor Hugo*, p. 27.



tel qu'il est, avec son action saccadée et haletante, avec ses personnages tout d'une pièce, avec ses gaucheries sauvages, avec son allure hautaine et maladroite, avec ses candides accès de rêverie, avec ses couleurs de toute sorte juxtaposées sans précaution pour l'œil, avec son style cru, choquant et âpre, sans nuances et sans habiletés, *avec les mille excès de tout genre qu'il commet presque à son insu chemin faisant,* ce livre représente assez bien l'époque de la vie à laquelle il a été écrit, et l'état particulier de l'âme, de l'imagination et du cœur dans l'adolescence..... C'est parce que, selon nous, ce livre, *œuvre naïve avant tout,* représente avec quelque fidélité l'âge qui l'a produit que nous le redonnons au public en 1833 tel qu'il a été fait en 1821... L'auteur... croit devoir réimprimer purement et simplement ses premiers ouvrages tels qu'ils les a écrits, afin de mettre les lecteurs à même de décider, en ce qui le concerne, si ce sont des pas en avant ou des pas en arrière qui séparent *Han d'Islande* de *Notre-Dame de Paris.*

Chez quel auteur pourrait-on trouver plus de sévérité envers lui-même et plus de sincérité vis-à-vis de ses lecteurs ?

« Œuvre naïve, dit Victor Hugo, écrite dans un accès de fièvre, par un enfant de dix-huit ans » ; œuvre précieuse pour le critique qui y découvre, selon l'expression de Charles Nodier, « l'instinct irréfléchi d'un génie original » ; roman d'un très jeune homme, « avec les mille excès de tout genre qu'il commet presque à son insu chemin faisant ». Il est certain que, défauts ou qualités, tout porte dans ce livre un cachet singulier. Au fond de ce roman étrange retrouve-t-on, plus accusées que dans le premier *Bug-Jargal,* les tendances ternaires de l'esprit de Victor Hugo ? La triade est-elle devenue, à quatre ans d'intervalle, la forme la plus remarquable de sa pensée et de son style ? En un mot, *Han d'Islande* est-il, dans ce sens, la suite logique et fatale du premier *Bug-Jargal?*

LE SOUFFLE ORATOIRE ET LE GROUPE TERNAIRE

« Le génie, c'est l'âme ; ce qu'on appelle *mon talent* n'est autre chose que *mon âme.* »

Lettres à la fiancée, 15 décembre 1821.

« Le poète est un prophète. Spiritus flat. Le souffle, ce prodigieux mystère, voilà son maître. »

. . . .

« Le génie a un côté volontaire et un côté fatal. Il est soumis au souffle et l'âme lui est soumise. »

V. Hugo. Opinions littéraires (*Revue de Paris*), 1er novembre 1921, p. 21.

J'ai relevé sur les 550 pages du texte imprimé de *Han d'Islande* environ 280 groupes ternaires. (J'ai montré, en étudiant le premier *Bug-Jargal* que le style du jeune prosateur a souvent de triples balancements ; maintenant je laisse de côté tous les groupements : propositions diverses ou segments de phrases, que forme seul le battement plus ou moins régulier de trois accents ; pour établir mes statistiques, je ne retiens que les groupes ternaires constitués par des éléments de même fonction et exprimant la même idée. D'une structure solide et d'un effet sensible, ils s'imposent d'eux-mêmes, par leurs propres symétries, à l'œil, à l'oreille, à l'esprit du lecteur).

Ces groupes sont *répartis d'une façon très inégale*. Les chapitres XXI, XXXIV, XXXVIII n'en contiennent pas un seul ; des pages des chapitres XI, XV, XXVII, XLII se succèdent sans formation ternaire. Mais parfois les groupes se suivent, comme si le souffle se communiquait de l'un à l'autre. Au chapitre XLIII, après une longue narration sans triade, la prose tout à coup se gonfle et vibre :

487 C'était le fameux captif de Munckholm,
c'était le redoutable démon d'Islande,
c'était surtout le fils du vice-roi,
qui occupaient toutes les pensées,
toutes les paroles,
tous les regards.
La rumeur, mêlée de plaintes,
de rires
et de cris confus.....

Une poussée subite de style rythmique, puis, de triade en triade, le mouvement s'apaise. Ces changements brusques de ton et d'allure sont bien caractéristiques du tempérament[1] de Victor Hugo. « Nous étions à table, avenue d'Eylau, dit Jules Claretie, et le poète causait. Il parlait de tout, comme il savait parler, avec cette cordialité sincère qui charmait en lui *et aussi cette solennité soudaine et naturelle* que les malicieux prenaient pour de la pose[2] ».

« Des propos à bâtons rompus, des jugements profonds ou de spirituelles anecdotes, une verve entraînante, charmante *et tout à coup de grands coups d'aile et le grondement de tonnerre du maître*[3] ». Et à l'époque de *Han d'Islande,* à vingt ans, à l'âge de la fougue et de l'enthousiasme, quelles envolées magnifiques, quels sursauts pathétiques, quels frémissements lyriques ! « Voyez alors, dit Fontaney, comme dans ces romans se répand toute cette exubérance d'imagination, *toute cette sève, toute cette luxuriance de jeunesse* à laquelle ne veulent point laisser passage les premières *Odes* politiques, si graves et si austères par le fond, si précises et

1. « Sa fougue l'emporte parfois. Et il faut l'en féliciter. »
Gustave Simon, *L'Enfance de Victor Hugo*, p. 212.

2. Jules Claretie, *Victor Hugo* (Souvenirs intimes), p. 19.

3. Jules Claretie, *Victor Hugo* (Souvenirs intimes), p. 162.

si arrêtées par la forme... Cependant *ce ne sont encore là que des préludes*[1] ». Déjà, dans *Han d'Islande,* le souffle de plus en plus puissant soulève la période et la balance selon son rythme.

Même les détails documentaires que Victor Hugo trouve çà et là sont emportés et groupés dans de longues tirades solennelles, symétriques, qu'anime jusqu'au bout le mouvement particulier de sa propre éloquence. Comme le montre clairement M. Servais Etienne[2], l'auteur de *Han d'Islande* a emprunté au tome VI de l'*Encyclopédie* (1756), à l'article *Exécuteur* (pp. 229 à 231), les renseignements suivants :

Berger dit... que ceux qui ont droit de justice, n'ont pas tous droit d'avoir un exécuteur, mais seulement ceux qui ont merum imperium, qu'on appelle droit de glaive ou justice de sang (p. 230, a).

Chez les Grecs cet office n'était point méprisé, puisqu'Aristote, liv. VI de ses *Politiques,* chap. dernier, le met au nombre des magistrats (p. 229, b).

Paris de Puteo, en son traité *de Syndico,* au mot manivoltus, dit que... il faut lui payer cinq écus pour son salaire, quinque aureos (p. 230, b).

Quelques-uns prétendent même qu'en certains endroits de l'Allemagne, le bourreau acquiert le titre et les privilèges de noblesse, quand il a coupé un certain nombre de têtes, porté par la coutume du pays (p. 230, a).

Adrien Beyer... fait voir... qu'en Franconie, c'était le nouveau marié ; qu'à Reutlingue, ville impériale de Souabe, c'était le conseiller dernier reçu ; et à Stedien, petite ville de Thuringe,

1. Fontaney, *Les romans de Victor Hugo* (Revue des Deux Mondes, mai 1832).
2. Servais Etienne, *Les sources de Bug-Jargal. Quelques sources de Han d'Islande,* p. 145.

celui des habitants qui était le dernier habitué dans le lieu (p. 229, b et 230, a).

Ces droits, dont parle Sauval, sont ce que l'on appelle communément havage, et ailleurs havée, havagium, havadium (p. 231, b).

Le bourreau avait à Paris... des droits... sur chaque malade de S. Ladre, en banlieue, sur les gâteaux de la veille de l'Epiphanie..., sur les pourceaux (p. 231, b).

Et voici, dans *Han d'Islande*, la « fusion » de tous ces éléments ; d'abord, un large groupe sénaire commençant par la même expression, puis deux triades, dont la première est d'une remarquable symétrie phonique :

158 Du mépris, moi, du mépris
pour vous, seigneur maître !
pour vous, dont la présence dans une province donne à cette province le merum imperium !
pour vous, maître des hautes-œuvres, exécuteur de la vindicte séculière, épée de la justice, bouclier de l'innocence !
pour vous, qu'Aristote, livre six, chapitre dernier de ses *Politiques*, classe parmi les magistrats, et dont Paris de Puteo, dans son traité *de Syndico*, fixe le traitement à cinq écus d'or, comme l'atteste ce passage : Quinque aureos manivolto !
pour vous, Seigneur, dont les confrères à Cronstadt acquièrent la noblesse après trois cents têtes coupées !
pour vous, dont les terribles mais honorables fonctions sont remplies avec orgueil,
en Franconie par le plus nouveau marié,
à Reutlingue par le plus jeune conseiller,
à Stedien par le dernier bourgeois installé !

Et ne sais-je pas encore, mon bon maître, que nos confrères ont en France droit de havadium
sur chaque malade de Saint-Ladre,
sur les pourceaux,
et sur les gâteaux de la veille de l'Epiphanie !

Le souffle oratoire a grandi depuis le premier *Bug-Jargal*; il balance un vocabulaire plus riche ; il s'exhale maintenant en groupes plus larges ; mais c'est toujours la triade qui saisit et traduit l'émotion à son paroxysme.

Dès 1821, de grands passages ternaires, véritables thèmes d'orchestre, apparaissent dans la prose du romancier ; l'exaltation de la pensée, comme une ivresse cérébrale, produit ce gonflement du style. Victor Hugo a souvent livré sa pensée à cette griserie des mots et des rythmes. Paul Chenay nous raconte ainsi une excursion qu'il fit en compagnie de son beau-frère, un soir de lune, sur la côte de Guernesey : « L'imagination vivement surexcitée par ce spectacle, le poète, ému, se mit à balbutier lentement et à voix basse ; puis comme envahi par l'inspiration, sa voix grandit et s'éleva, se développant au diapason du bruit de la mer montante qui servait d'accompagnement à sa parole sans pourtant l'affaiblir.

« Ce n'était que l'introduction de la *symphonie unique* qu'il allait m'être donné d'entendre !

« Il serait difficile de se rendre compte, sans l'avoir entendue, de ce que pouvait avoir de gigantesque et de saisissant cette formidable improvisation de Victor Hugo dans un pareil décor, car, à mesure que lui venait l'inspiration, sa voix s'élevait à d'incommensurables accents, toujours accompagnée du bruit des grandes eaux qui formait un trémolo incessant dans cette harmonie grandiose..... Partis comme de simples et curieux touristes en excursion, le prestige poétique et la parole inspirée de Victor Hugo nous avaient transformés en pèlerins enthousiastes et recueillis..... La

voix vibrante du poète, de plus en plus ému, ne cessait de se faire entendre, toujours accompagnée du grand silence de la terre et de la furieuse et terrible musique des vagues... Et Hugo, sublime, inspiré, continuait de mêler sa voix à celle des éléments. J'écoutais avec recueillement et admiration cet incomparable et poétique narrateur... Ce qui rend ce souvenir inoubliable, c'est la parole éloquente du maître qui s'harmonisait si bien avec le paysage qui lui servait de théâtre[1] ».

Eloquence et poésie, apportées par l'inspiration et scandées par le rythme intérieur, tels sont les éléments essentiels de cette prose d'un « très jeune homme » que l'amour exalte et que l'espoir soulève. Nisard n'a pas compris la sincérité, la spontanéité de Victor Hugo. Il voit en lui « un écrivain que possède son imagination, ayant une sensibilité de cerveau et des passions de tête, surexcité par des habitudes de travail nocturne, riant sans gaieté, pleurant sans tendresse, s'exaltant sans enthousiasme, creusant moins les passions humaines pour en tirer des secrets inconnus que la langue française pour en tirer des effets de style extraordinaires, tournant tout à l'image et au trait[2] ». Sainte-Beuve, un lyrique, a mieux compris le « tempérament brûlant[3] » du jeune écrivain. « Les années 1819 et 1820 furent sans doute les plus remplies, les plus ardentes, les plus décisives de sa vie. Amour, politique, indépendance, chevalerie et religion, pauvreté et gloire, étude opiniâtre, lutte contre le sort en vertu d'une volonté de fer, tout en lui apparut et grandit à la fois à ce degré de hauteur qui constitue le génie.

1. Paul Chenay, *Victor Hugo à Guernesey*, p. 59 et sq.
2. Nisard, *Essais sur l'école romantique*, p. 251.
3. « Tempérament brûlant, esprit fier, âme ambitieuse... »
Lettres à la fiancée, 4 janvier 1822.

Tout s'embrasa, se tordit, se fondit intimement dans son être au feu volcanien des passions, sous le soleil de la canicule de la plus âpre jeunesse, et il en sortit cette nature d'un alliage mystérieux où la lave bouillonne sous le granit, cette armure brûlante et solide, à la poignée éblouissante de perles, à la lame brune et sombre, vraie armure des géants trempée aux lacs volcaniques[1] ».

Certes, dans quelques passages de ce roman, le jeune écrivain paraît avoir étalé avec orgueil et avec défi la chaude magnificence de son style; fier de sa force et de sa virtuosité, Victor Hugo a sans doute voulu étonner et éblouir par son *Han d'Islande* les froids prosateurs classiques, comme il étonnera et éblouira plus tard, par ses *Ballades*, les froids versificateurs de la vieille école. Il y a — ce me semble — dans ces poussées de grandiloquence, à la fois une protestation et une provocation.

Le style de *Han d'Islande* n'est pas égal ; le ton change, s'élève ou s'abaisse, non pas selon les événements du récit, mais selon le souffle du moment; après des passages monotones et calmes, où l'ennui d'écrire a laissé des traces, viennent des morceaux brillants de prose montée, chantante, rythmée, où s'étalent toutes les qualités et tous les défauts, énormes, de ce puissant orateur lyrique. C'est surtout dans ces pages frémissantes que s'accumulent les triades ; et bien que, çà et là, apparaissent de nouvelles formules : (40 carrées, 7 quinques, 5 sénaires[2], etc.), le groupe ternaire,

1. Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*, p. 220.
2. *Autres formes du style. Han d'Islande* contient environ 40 groupes à 4

d'après le nombre imposant des exemples (280), est, en 1821, la forme la plus représentative de la manière de Victor Hugo, prosateur.

Sa pensée, plus mûre qu'en 1818 et mieux adaptée au souffle oratoire, acquiert l'habitude de se traduire par un groupe de style plus compréhensif que le groupe double.

termes. Dans beaucoup de ces groupes carrés, dont le quatrième élément brise la symétrie, on retrouve la triade :

412 malgré les arquebusiers, les hulans, les dragons et tous les justaucorps verts du midi.

115 Il s'agit de votre fortune, de votre bonheur, de votre vie peut-être, de ta vie, mon Ethel.

---

7 groupes sont composés de 5 termes, le plus souvent brefs. Dans une de ces quinques se détache la triade :

210 Enlevée au monde, aux honneurs, aux richesses, aux joies de la jeunesse, aux triomphes de la beauté.

Le groupe sénaire apparaît 5 fois dans *Han d'Islande* (pages 76, 78, 158, 220, 492). Triade doublée par le souffle qui grandit, ce groupe formé de six éléments deviendra plus fréquent et plus symétrique dans les romans qui suivront.

Mais, dans quelques autres groupes, plus larges encore, aucune symétrie ne se découvre. Victor Hugo, dans son ivresse d'écrire, se laisse emporter par son vocabulaire plus riche qui déborde déjà les formes familières. Ainsi, deux longues énumérations accumulent les mots :

77 Benignus Spiagudry, médecin, antiquaire, sculpteur, minéralogiste, naturaliste, botaniste, légiste, chimiste, mécanicien, physicien, astronome, théologien, grammairien...

L'énumération suivante est coupée par l'antithèse :

389 une longue procession de torches, dont les feux, luttant avec les premières lueurs du jour, se réfléchissaient sur des haches, des fourches, des pioches, des massues armées de pointes de fer, d'énormes marteaux, des pics, des leviers et toutes les armes grossières que la révolte peut emprunter au travail,

mêlées à d'autres armes régulières, qui annonçaient que cette révolte était une conspiration, des mousquets, des piques, des sabres, des carabines et des arquebuses.

Ainsi, dès 1821-1822, commence à couler le torrent verbal.

Dès *Han d'Islande*, le jeune écrivain s'attache de plus en plus à cette forme ternaire qui *convient à son éloquence* et qui est à la fois *le plus simple et le plus complet des procédés d'expression* ; en effet, par tout ce qu'elle peut contenir, la triade *donne satisfaction à l'œil, à l'intelligence, à l'oreille du lecteur*.

Déjà, dans *Han d'Islande*, les paysages, les portraits sont mieux dessinés que dans le premier *Bug-Jargal*. On voit plus clairement le lieu de la scène et le décor, les personnages et leurs caractères ; tout apparaît avec plus de relief. En 1821, Victor Hugo sait déjà noter les traits essentiels des choses ou des types qu'il observe ou qu'il imagine ; et trois détails caractéristiques apportent et imposent maintenant à l'œil la représentation fidèle et la vision nette d'*un ensemble*.

Le groupe ternaire accepte, en les augmentant d'un élément, toutes les figures de mots et de pensées que contient le groupe double. La répétition, le parallélisme y sont plus accusés ; les antithèses et les comparaisons plus fréquentes. *La triade est particulièrement propre à recevoir* « *une énumération à trois termes qui envisage une question sous toutes ses faces, en épuise les aspects* ; grâce au rapprochement synthétique, dû à l'accélération, *elle fait de ces trois termes un tout, une unité qui résume la question*[1] ». Dans cette forme, qui est à la fois un élargissement et un perfectionnement, la pensée se meut plus à l'aise. « Le dualisme est la forme la plus élémentaire de la symétrie, dit M. Raoul Rochette ; il en est une autre, plus complexe et *néanmoins très naturelle*, qui a toujours été particulièrement chère au génie de Victor

1. Maurice Grammont, *Etudes sur le vers français* (Revue des Langues romanes, 1903. Tome XLVI, p. 127).

Hugo. *C'est la triade* où, entre les deux extrêmes du dualisme, se dresse un troisième terme moyen :

« Passé — présent — avenir.
« Avant — pendant — après.
« Supérieur — égal — inférieur [1]. »

La structure du groupe ternaire est beaucoup plus souple que celle des autres, double ou carré. En effet, la logique ou la fantaisie vient y varier la disposition des trois termes, en les associant ou en les dissociant de toutes les façons possibles. On les voit se juxtaposer sur le même plan, monter et descendre par des gradations expressives. Tantôt l'idée passe successivement de l'un à l'autre ; tantôt le premier élément repose sur les deux derniers ; tantôt le troisième, précision ou conclusion, restriction ou agrandissement, antithèse ou comparaison, conséquence, supporte tout le poids des prémisses. La triade, qui est le moule naturel du syllogisme et qui admet, non seulement les raisonnements serrés du penseur, mais aussi les rapprochements capricieux de l'artiste, exprime donc d'une façon plus pittoresque, plus éloquente et plus complète que tout autre groupe de style, l'*ensemble de l'idée*. C'est dans cette forme que l'on peut le mieux observer l'évolution progressive de la pensée et du talent de Victor Hugo, prosateur.

La répétition engendre le rythme et la triade est, à mon avis, le groupe rythmique par excellence, à la fois le plus simple et le plus parfait. Deux balancements, surtout courts et liés, passent trop rapidement dans la prose pour produire un effet vraiment sensible ; les groupes carrés, composés d'éléments équilibrés, sont trop lourds, trop pesants. Les

1. Raoul Rochette, *L'alexandrin chez Victor Hugo*, p. 104.

groupes ternaires, ou longs ou brefs, par leur triple et suffisante cadence, satisfont et contentent l'oreille. Cette unité d'expression, qui rassemble trois mouvements semblables et nets, devient de plus en plus fréquente dans la prose de Victor Hugo, romancier. « Pour quiconque a un peu pratiqué Victor Hugo, il est évident que l'association des idées se fait chez lui par une sorte de mouvement rythmique et en particulier en fonction d'une symétrie ternaire [1] ». Le rythme de son groupe ternaire, très marqué, sera souvent constitué par la juxtaposition de trois parallèles, isosyllabiques ; l'idée, trois fois reprise symétriquement, pénètre plus facilement dans l'intelligence du lecteur ; la triade rythmée est le groupe de la persuasion.

L'harmonie naît de la répétition des mêmes sonorités. Elle est, comme le rythme, et pour des raisons identiques, plus agréable à l'oreille dans le groupe ternaire que dans les autres groupes de style. La triade harmonique est un accord parfait. Dès le premier récit de 1818, les mêmes sons (rimes, allitérations, mots), par leur retour à des places symétriques, appuient parfois le balancement de la forme triple qui devient, dans *Han d'Islande, l'unité euphonique la plus remarquable de la prose de Victor Hugo*. D'œuvre en œuvre, cet accord de l'idée, de l'image, du rythme, de l'harmonie, s'établira progressivement dans la triade, dont les timbres varieront de plus en plus et que l'écrivain arrivera à manier avec une virtuosité extraordinaire.

Supérieure par l'ensemble de ses qualités à tous les autres groupes, la triade est *l'unité d'expression* la plus complète et la plus parfaite. Dès 1821-1822, elle s'adapte au souffle oratoire de Victor Hugo ; habitude de l'esprit et procédé de

1. Raoul Rochette, *L'alexandrin chez Victor Hugo*, p. 104.

style, elle est, dans *Han d'Islande,* la forme la plus expressive de *la force* de son génie.

LES TENDANCES ET LES HABITUDES TERNAIRES

« Ces apparents désordres des génies, ces irrégularités visibles sous lesquelles il y a, pour qui sait voir, la plus sévère et la plus auguste des géométries. »

Victor Hugo. *Opinions sur la littérature* (Tas de Pierres) *Revue de Paris,* 1er septembre 1921, p. 14.

« Le manuscrit de *Han d'Islande* n'a pas été retrouvé [1] ». Il est donc impossible de savoir si, en 1821-1822, le groupe ternaire jaillit toujours spontanément sous la plume de l'écrivain et si les trois éléments qui constituent ce groupe se présentent au cerveau de Victor Hugo en même temps que l'idée à traduire [2], ou si, par un effort d'élimination ou d'association ou d'amplification, le prosateur, au moyen de suppressions ou de variantes ou d'additions, compose la plupart des nombreuses triades de son roman. Rien ne permet de surprendre ces secrets de la rédaction.

L'œuvre seule montre la façon de l'ouvrier. Je chercherai d'abord à comprendre pour quelles raisons nouvelles les groupes ternaires sont si nombreux dans *Han d'Islande,* puis

1. « Il n'est pas à la Bibliothèque nationale, et, lors de la mort de Paul Meurice, lorsque l'inventaire des papiers de Victor Hugo fut dressé en présence de M. Marcel, administrateur de la Bibliothèque nationale, il fut constaté que le manuscrit de Han d'Islande manquait. »

Note de l'*Editeur*, Edition de l'Imprimerie nationale, 1910, p. 347.

« Tous les manuscrits de Victor Hugo sont là, sauf celui de Han d'Islande, qui a été perdu, et celui d'Amy Robsart, qui a été détruit. »

Jules Claretie, *Victor Hugo* (Souvenirs intimes), ch. XIII, p. 195.

2. Ecrites à la même époque, les *Lettres à la Fiancée* contiennent environ 200 groupes ternaires.

je montrerai de quels éléments l'écrivain les a formés ; ainsi l'analyse logique de la pensée précédera l'analyse grammaticale du groupe.

En 1821, quand Victor Hugo trace le plan de *Han d'Islande*, son « âme-force », motrice, créatrice, a un mouvement particulier : le même dessin apparaît en effet, avec les mêmes symétries, dans beaucoup de parties, très importantes, de cette œuvre. « La critique de la genèse, dit M. Rudler, est comparable à une étude de mécanique... Le cerveau de l'écrivain est un système de tendances ou de forces dont le livre est la résultante[1]... » Or, de plus en plus influencé par la puissante impulsion ternaire qui l'anime, l'esprit de Victor Hugo commence maintenant à contracter l'habitude de figurer la plupart de ses créations sous un triple aspect ; une forme idéale du beau est désormais en lui et il subit cette forme. En effet, dans la composition, dans la description, dans l'analyse, apparaît fréquemment le même procédé ; une loi domine toute cette mécanique. Dans ce roman d'imagination, œuvre subjective, « tous les éléments de l'art, la ligne, le son, la couleur, l'idée » obéissent au mouvement du rythme intérieur, « du rythme sacré[2] ».

Après quelques remarques générales sur la composition de ce roman, considéré dans son ensemble et dans ses détails, je montrerai :

1. Cité par Pierre Audiat, *La biographie de l'œuvre littéraire*, p. 26.
« Chez tous les grands poètes, le phénomène de l'inspiration est le même, mais la diversité des appareils cérébraux le varie à l'infini. »

Post-scriptum (Les grands hommes,
Le jubilé de Shakespeare).

2. *Post-scriptum de ma vie* (Utilité du beau).

qu'en 1821-1822, Victor Hugo voit les choses et les gens d'une façon particulière,

que, sous sa plume, se rapprochent par trois les couleurs et les sons,

que de nombreuses descriptions sont faites de trois coups de pinceau et souvent sur trois plans,

que la plupart des portraits, physiques ou moraux, des personnages sont esquissés par trois touches rapides,

et que les héros de ce livre étrange sont, plutôt que des caractères véritables, des types, mus par de triples ressorts et animés par le même souffle oratoire, ternaire.

En 1821, par l'habitude, la triade est déjà devenue la forme essentielle, non seulement de la phrase, mais du génie même de Victor Hugo.

1° *La composition.*

> « Vous connaissez ces vers d'André Chénier, disait Victor Hugo à Gustave Rivet, en 1874 :
>
> « Moi, je suis le fondeur ; de mes écrits en foule
> « Je prépare longtemps et la forme et le moule ;
> « Puis, sur tous à la fois je fais couler l'airain.
> « Rien n'est fait aujourd'hui ; tout sera fait de- [main ! »
>
> « Ce sont des vers admirables ! et comme ils sont vrais ! »
>
> Gustave Rivet,
> *Victor Hugo chez lui*, p. 198

Sous l'apparente extravagance des idées, il est facile de découvrir au fond de *Han d'Islande* « le goût de l'ordre ».

En février 1822, Victor Hugo déclare à sa fiancée qu'il a dressé de son œuvre nouvelle un plan minutieux. « Je passai beaucoup de temps à amasser pour ce roman des matériaux historiques et géographiques, et plus de temps encore à en mûrir la conception, à en disposer les masses, à en combiner les détails. J'employai à cette composition tout mon

peu de facultés ; en sorte que, lorsque j'écrivis la première ligne, je savais déjà la dernière ». Ce roman fantastique a donc été longuement préparé.

En janvier 1823, dans la Préface de la 1re édition, il écrit non sans quelque malice : « S'étant imaginé qu'une composition en quatre volumes valait la peine d'être méditée, l'auteur a perdu son temps à chercher une idée fondamentale, à la développer bien ou mal dans un plan bon ou mauvais, à disposer des scènes, à combiner des effets, à étudier les mœurs de son mieux ; en un mot il a pris son ouvrage au sérieux ». Si le ton a changé depuis son mariage l'affirmation reste la même : le plan de *Han d'Islande* a été soigneusement dessiné. L'étude de la composition permet-elle d'apercevoir quelle est la tendance dominante de l'esprit de Victor Hugo, créateur et constructeur ?

Dès juin 1823, dans un article de la *Muse française*, sur Walter Scott, à propos de Quentin Durvard, Victor Hugo expose et explique sa conception du roman. Il veut « substituer au roman narratif, au roman épistolaire, le roman dramatique, dans lequel l'action imaginaire se déroule en tableaux vrais et variés, comme se déroulent les événements réels de la vie ; qui ne connaisse d'autre division que celle des différentes scènes à développer ; qui enfin soit un long drame où les descriptions suppléeraient aux décorations et aux costumes ; où les personnages pourraient se peindre par eux-mêmes[1] ». En modifiant l'allure même du roman, Victor Hugo désirait aussi éviter « un mouvement monotone de style, qui est comme un moule où les événements les plus divers prennent la même forme[2] ».

1. *Littérature et philosophie mêlées* (Sur Walter Scott), p. 251.
2. *Littérature et philosophie mêlées* (Sur Walter Scott), p. 250.

Le premier *Bug-Jargal* était un petit drame, très simple, à trois types, comme *Atala*. *Han d'Islande*, « ce noir et extravagant mélodrame », comme dit M. Lanson [1], est beaucoup plus compliqué. Le fabuleux héros, sanguinaire *deus ex machinā*, domine tous les événements ; mais l'intérêt profond du roman réside dans la lutte, l'un contre l'autre, de deux trios, symboliques ; les trois d'Ahlefeld, le comte, la comtesse et le lieutenant, qui représentent l'ambition, la fourberie, la méchanceté, sont opposés à trois bons, vertueux et sympathiques personnages : l'honnête et austère Schumacker, la pure et douce Ethel, l'intrépide et chevaleresque Ordener. Ainsi l'idée fondamentale de ce roman dramatique est une triple antithèse, comme plus tard sera l'idée génératrice de la *Préface de Cromwell* [2], de *Ruy Blas*, *des Burgraves*, etc... [3]

Bug-Jargal était un récit que coupaient, çà et là, les

1. Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, p. 978.

2. « Ici, l'antithèse est à trois termes : l'ode, l'épopée, le drame ; — les temps primitifs, les temps antiques, les temps modernes ; — l'éternité, l'histoire, la vie ; — la naïveté, la simplicité, la vérité ; — les colosses, les géants, les hommes ; — l'idéal, le grandiose, le réel ; — la Bible, Homère, Shakespeare. »

F. Brunetière, *Victor Hugo*, (Leçons faites à l'Ecole Normale), II, p. 33-34.

3. « Rappelons-nous *la Conscience*, avec ses mouvements de vagues ascendantes qui remplissent la pièce, et dont la durée se décomposerait en trois temps bien distincts : 1° le cri de terreur de Caïn ; 2° les efforts des fils et des petits-fils du meurtrier pour lui cacher ce qui l'effraie ; 3° l'apaisement qui succède à tout ce tumulte et le retour soudain de l'apparition. Depuis le premier mot de la pièce jusqu'au dernier, c'est *ce rythme ternaire* qui conduit le développement et lui donne toute sa puissance. »

Ernest Dupuy, *Victor Hugo, L'homme et le poète*, p. 348-349.

Cf. Lettre de George Sand à Victor Hugo, (Reprise de *Lucrèce Borgia*, 1870). « Ce que j'admire surtout, c'est la simplicité hardie qui sur les robustes assises de trois situations capitales a bâti ce grand drame...

Trois actes, trois scènes, suffisent à poser, à nouer et à dénouer cette étonnante action : la mère insultée en présence du fils ; — le fils empoisonné par la mère ; — la mère punie et tuée par le fils.

La superbe trilogie a dû être coulée d'un seul jet, comme un groupe de bronze ».

Actes et paroles, II, *Pendant l'exil*, p. 505.

sorties et les rentrées des narrateurs. Dans *Han d'Islande,* on distingue nettement trois grandes divisions, ou plutôt trois énormes fresques : le voyage d'Ordener, la révolte des mineurs, le jugement du tribunal.

« L'ordre est le goût du génie », écrira Victor Hugo en 1826. « Il n'y a que les grands esprits qui sachent ordonner une composition. Le créateur..... procède *selon la loi de sa nature*[1] ». En 1821, pour Victor Hugo, le plus bel ordre semble être celui qui présente par trois les personnes et les choses, les idées et les sensations, l'*ordre ternaire*.

En effet, la « combinaison des détails » subit la même loi que la « disposition des masses »[2]. La plupart des plus beaux passages de ce roman se composent eux aussi, de trois parties, très nettes.

Voici l'arrivée d'Ordener :

74 En ce moment, la porte extérieure du Spladgest retentit d'un coup violent. Le petit homme s'étonna...

Un second coup plus fort se fit entendre. — C'est quelque mort pressé d'entrer, dit le petit homme...

Un troisième coup ébranla le Spladgest et une voix du dehors ordonna d'ouvrir au nom du roi et du vice-roi. Alors, le vieux concierge...

l'apparition de Han d'Islande :

342 Tout à coup, il tressaillit ; une voix, qui semblait sortir de la pierre, avait frappé son oreille. — Jeune homme, c'est avec

1. Préface des *Odes et Ballades,* octobre 1826.

2. « Ce qui est la règle..., c'est le goût classique dans la composition des ensembles...

« Souvent la charpente est trop visiblement solide, la symétrie est trop accusée, la façade attire trop notre attention...

« Plus latin que grec, Victor Hugo néglige de cacher la force sous la grâce et il affiche son goût classique avec quelque indiscrétion. »

E. Rigal, *Victor Hugo poète épique,* p. 225-226.

des pieds qui touchent au sépulcre que tu es venu dans ce lieu. Il se leva brusquement, et sa main se jeta sur son sabre, tandis qu'un écho, faible comme la voix d'un mort, répétait distinctement dans les profondeurs de la grotte : — Jeune homme, c'est avec des pieds qui touchent au sépulcre que tu es venu dans ce lieu.

En ce moment, une tête effroyable se leva de l'autre côté de l'autel druidique, avec des cheveux rouges et un rire atroce. — Jeune homme, répéta-t-elle, oui, tu es venu dans ce lieu avec des pieds qui touchent au sépulcre. — Et avec une main qui touche une épée, répondit le jeune homme sans s'émouvoir.

Le monstre sortit entièrement de dessous l'autel, et montra ses membres trapus et nerveux, ses vêtements sauvages et sanglants, ses mains crochues et sa lourde hache de pierre.

le portrait de Spiagudry :

166 ...C'est un homme grand, vieux, sec, chauve... Spiagudry, justement alarmé de cette prosopographie, raffermit en hâte sa perruque.

— Il a, continua l'ermite, les mains longues comme celles d'un voleur qui n'a pas rencontré de voyageur depuis huit jours, le dos courbé... Spiagudry se redressa de son mieux. — Du reste, on pourrait le prendre pour un des cadavres qu'il garde, s'il n'avait les yeux aussi perçants. Spiagudry porta la main à son emplâtre protecteur.

Quand Victor Hugo met en scène, non plus quelques acteurs, mais toute une foule, il la présente le plus souvent en trois groupes. Il nous montre ainsi

le rassemblement des insurgés :

384 Les mineurs de Guldbranshal et de Fa-roër, commandés par le jeune Norbith et le vieux Jonas, les montagnards de Kole, conduits par Kennybol, doivent être en marche en ce moment.

A quatre milles de l'Etoile-Bleue, leurs compagnons de Hubfallo et de Sund-Moër les joindront ;

ceux de Kongsberg et la troupe des forgerons du Smiasen, qui ont déjà forcé la garnison de Walhstrom de se retirer, comme le noble comte le sait, les attendent quelques milles plus loin.

l'armée en marche :

389 Cette singulière armée... était partagée en trois divisions, ou plutôt en trois foules.

D'abord marchaient les montagnards de Kole, commandés par Kennybol, auquel ils ressemblaient tous par leur costume de peaux de bêtes, et presque par leur mine farouche et hardie.

Puis venaient les jeunes mineurs de Norbith

et les vieux de Jonas.....

La bataille s'engage, en trois temps, comme si les soldats obéissaient à trois ordres successifs :

415 à peine le bruit fatal de la poudre eut-il éclaté dans le silence,

qu'un millier de voix formidables s'élevèrent inattendues sur les monts, dans les gorges, dans les forêts ;

qu'un cri de : Vive le Roi ! immense comme un tonnerre, roula sur la tête des rebelles, à leurs côtés, devant et derrière eux

et que la lueur meurtrière d'une mousqueterie terrible, éclatant de toutes parts, les frappant et les éclairant à la fois, leur fit voir, parmi les rouges tourbillons de fumée, un bataillon derrière chaque rocher, et un soldat derrière chaque arbre.

Le combat reprend en trois grands mouvements :

429 L'officier frappé chancela ; il fit quelques pas en élevant sa bannière, et tomba en s'écriant : — Trahison ! Nul ne sut de quelle main venait le coup fatal. — Trahison ! lâcheté ! répéta le bataillon des arquebusiers avec des frémissements de rage. Et une effroyable salve de mousqueterie foudroya les montagnards.

— Trahison ! reprirent à leur tour les montagnards, furieux de voir leurs frères tomber à leurs côtés. Et une décharge générale répondit à la bordée inattendue des soldats royaux.

— Sur eux ! camarades ! mort à ces lâches ! Mort ! crièrent les officiers des arquebusiers. — Mort ! Mort ! répétèrent les montagnards. Et les combattants des deux partis s'élancèrent les sabres nus, et les deux colonnes se rencontrèrent presque sur le corps du malheureux officier, avec un horrible bruit d'armes et de clameurs.

Ainsi, on découvre non seulement dans les masses, mais dans les détails de ce roman fantastique, une « manière de composition » qui tourne au procédé ; Victor Hugo a pris l'habitude de présenter de la même façon les faits les plus divers, en trois temps, par trois tableaux mouvants.

2° *La numération.*

« Trois est le nombre parfait. »
V. Hugo,
Post-scriptum de ma vie (Tas de pierres, IV).

Dans le récit ou dans les conversations revient très souvent le chiffre trois ou un multiple de trois. Victor Hugo use à plaisir et même abuse de cette numération particulière dont les exemples sont fort nombreux :

38	ces lampes à trois becs...	14
65	une troisième fois	181, 350
68	ces trois muets témoins	
74	un troisième coup	
131	recula de trois pas	
147	trois corps nus et immobiles, trois cadavres d'enfants	154
154	comme trois dépendus	
162	mes trois héritiers	

163 et trois pendus
177 à trois reprises 453
179 en trois jours
185 il y a trois heures
193 trois des secrétaires 196
194 il y a trois jours 196, 219
196 les cadavres des trois soldats
214 les trois hommes 215
215 ces trois figures singulières
217 voici trois bourses d'or
219 tous trois 333, 508
219 les trois chefs 220, 240, 412, 457
248 les trois caractères runiques
249 le troisième savant
284 trois de mes juges
290 trois marches
335 un triple cri d'effroi
342 trois pierres longues et massives
359 nos trois interlocuteurs
388 trois colonnes
389 trois divisions
389 trois foules
409 trois compagnies de dragons
494 malgré les triples portes de fer et les triples rangs de soldats.

23 six longues dalles de granit noir
25 mes six lits de pierre
26 votre appétissante auberge à six lits
103 lu que six volumes
127 six heures du matin
139 il ne faut que six heures
311 tous six
311 six épées
328 depuis six jours
332 six bons compagnons 340, 379
358 un chevreau de six jours

380 ses six malheureux camarades
380 mes six pauvres camarades
393 pour la sixième fois
456 au nombre de six
465 six hommes enchaînés
465 ces six prisonniers
476 le sixième accusé
486 les six accusés
487 six destinées
519 ses six couches de granit.

76 douze condamnés 163, 194, 501 567
153 deux fois en douze heures
153 douze ascalins
163 douze écus
349 il était à douze pas
501 vos douze protégés
553 douze ducats d'or

etc...

Le chiffre trois,et ses multiples, s'imposent donc à l'esprit de Victor Hugo, dès 1821.

Victor Hugo a toujours eu une prédilection particulière pour le nombre trois ; dans le *Post-scriptum de ma vie*, ce livre extraordinaire où il expose la somme de ses doctrines littéraires et philosophiques, il en vante les éminentes qualités et les propriétés symboliques :

« Trois est le nombre parfait.

« L'unité est au nombre trois ce que le diamètre est au cercle. Trois est parmi les nombres ce que le cercle est parmi les figures.

« Le nombre trois est le seul qui ait un centre. Les autres nombres sont des ellipses et ont deux foyers[1] ».

La triade, le groupement parfait, était à l'époque où Hugo, philosophe mathématicien et pythagoricien, rédigea cette sorte de testament, à la base de la plupart de ses spéculations métaphysiques. Quelques passages montrent clairement le profond rythme ternaire de ses pensées suprêmes :

« Premier degré, deuxième degré, troisième degré. Observation, imagination, intuition. Humanité, nature, surnaturalisme. Ce sont là les trois horizons. L'un complète et corrige l'autre; leur coordination est l'ensemble cosmique. Qui les voit tous les trois est au sommet. Il est l'esprit cubique. Il est le génie[2]..... »

« Comme l'antique Jupiter d'Egine a trois yeux, le poète a un triple regard, l'observation, l'imagination, l'intuition. L'observation s'applique plus spécialement à l'humanité, l'imagination à la nature, l'intuition au surnaturalisme.

« Par l'observation, le poète est philosophe, et peut être législateur ; par l'imagination, il est mage et créateur ; par l'intuition, il est prêtre et peut être révélateur.....

« Cette triple puissance inhérente au génie, c'est-à-dire à l'intelligence humaine sublimée, l'homme, par la plus naturelle des illusions d'optique, l'a transférée à Dieu. De là trimourti, qui a précédé le triagme, qui a précédé la triade, qui a précédé la trinité. De là l'immémorial et universel triangle mystique, adoré à Delphes, à Saropta, à Teglath-Phalazar[3]..... », etc.

Dans *Obermann* (Lettre XLVII, du 28 août VI), Senan-

1. *Post-scriptum de ma vie* (Tas de pierres, IV).
2. *Post-scriptum de ma vie* (Contemplation suprême, II).
3. *Post-scriptum de ma vie* (Contemplation suprême, I).

cour, dont le style a si souvent un rythme ternaire, avait déjà exposé les mêmes idées. « Trois réunit l'expression de l'ensemble et celle de la composition ; c'est *l'harmonie parfaite*. La raison en est palpable ; c'est un nombre composé qui ne peut être divisé que par un. De trois points placés dans des rapports égaux naît la plus simple des figures. Cette figure triple n'est pourtant qu'une, ainsi que l'harmonie parfaite. Et, dans la sagesse orientale, la puissance qui crée, Brahma ; la puissance qui conserve, Vitsnou ; et la puissance qui détruit, Routren ; ces trois puissances réunies, n'est-ce pas Trimourti ? Dans Trimourti, ne reconnaissez-vous pas trois ? C'est ce qui fait Brahm, l'unique principe ».

En 1821-1822, Victor Hugo considère-t-il déjà comme parfaite cette forme ternaire à laquelle sa pensée va *s'adapter* de plus en plus ?

3° *Le groupement des couleurs et des sons.*

Dès 1821-1822, Victor Hugo marque de sa forte personnalité ce qu'il crée ; on retrouve « sa manière » dans la plupart de ses imaginations visuelles ou auditives ; l'ordre ternaire préside au groupement des couleurs et des sons[1].

1. « La production, c'est l'entrée de la matière dans l'idée, lui donnant corps, la rendant palpable et visible, la dotant de la forme, du son et de la couleur. »

Post-scriptum (Les grands hommes,
Le jubilé de Shakespeare).

Les couleurs.

« Il n'est pas... un écrivain réaliste, s'attachant à tous les détails. Les variétés de la nuance sont aussi négligeables pour lui, en général, que les menus traits du dessin. Il simplifie la couleur comme il simplifie la forme. De même qu'il ramène toutes les lignes à certains types géométriques très nets, il réduit l'infinité des nuances à un très petit nombre de couleurs bien tranchées. »

Edmond Huguet[1].

Les principaux événements de ce roman se passent dans les donjons, dans les ruines et de nombreuses descriptions sont d'une teinte sombre. Deux couleurs, le rouge et le noir, surtout le noir, semblent s'imposer à la vision de Victor Hugo, en 1821-1822.

Le rouge est tragique. Victor Hugo aperçoit ainsi dans son imagination la femme du bourreau :

140 Elle était vêtue depuis la ceinture d'un jupon de serge **écarlate**, qui ne laissait voir que ses pieds nus, et paraissait souillé de taches **d'un autre rouge**. Sa poitrine décharnée était à moitié couverte d'une veste d'homme **de même couleur**.

Cette même teinte éclaire l'intérieur de la Tour-Maudite :

448 Les farouches habitants de la tour, le bourreau et sa famille étaient réunis autour **du foyer allumé** au milieu de la salle du premier étage, qui jetait **des rougeurs** vacillantes sur leurs visages sombres et sur leurs vêtements **d'écarlate.**

Un groupe rouge rassemble trois comparaisons qui avivent la lueur de l'incendie :

1. Edmond Huguet, *Les Métaphores et les comparaisons dans l'œuvre de Victor Hugo* (La couleur, la lumière et l'ombre dans les métaphores de Victor Hugo), p. 21.

557 La flamme, poussée en tourbillons,
rampait autour des murs de pierre,
couronnait les toits ardents,
sortait comme d'une bouche des fenêtres dévorées.

« Déjà même, dans les *Odes et Ballades*, la note sombre est très accusée. » P. 13.

« Les couleurs noires n'en sont pas moins celles qui dominent dans l'imagination de l'auteur (avant la vingtième année). » P. 14.

Ch. Renouvier, *Victor Hugo, le philosophe.*

Le noir est triste. Cette couleur convient à un messager de mort :

466 Un homme **vêtu de noir**, portant à sa main une verge **d'ébène** et à son cou une chaîne **d'acier bruni**, parut sur le seuil, environné de hallebardiers également **vêtus de noir**[1].

Elle sied aux prisonniers :

270 Le soleil se couchait ; ses rayons horizontaux dessinaient, sur la **simarre de laine**[2] de Schumacker et sur la **robe de crêpe** d'Ethel, l'**ombre noire** des barreaux de leur fenêtre.

La teinte du paysage est adaptée à la tristesse de Schumacker :

100 Alors le **sombre** captif, assis sur un rocher **noirâtre** ombragé d'un sapin **noir**.

Le tribunal est obscur :

461 A l'extrémité d'une salle tendue de **noir** et faiblement éclairée par des lampes de cuivre suspendues à la voûte, s'élève

1. On retrouve le même procédé dans *Notre-Dame de Paris*, I, p. 353. Enfin un huissier du Châtelet vêtu de noir, monté sur un cheval noir, en station à côté de l'échelle depuis le commencement de l'exécution, étendit sa baguette d'ébène vers le sablier.

2. On lit à la page 45 : Il était vêtu d'une simarre de laine noire.

un tribunal **noir** arrondi en fer à cheval, occupé par sept juges vêtus de robes **noires**.

Par ce triple emploi du même adjectif Victor Hugo ne cherche-t-il pas surtout à donner au lecteur une impression de terreur ? Ainsi, dans *Han d'Islande*, où tout est fiction, les couleurs deviennent symboliques.

A cette époque de sa vie, le jeune écrivain aime, comme Lamartine et les autres romantiques qui subissent l'influence anglaise, les paysages en clair-obscur [1].

222 C'était un tableau sombre et magnifique que cette vaste nappe d'eau refléchissant les derniers rayons du jour et les premières étoiles de la nuit dans un cadre de hauts rochers, de sapins noirs et de grands chênes.

Pourquoi cette vision sombre des êtres et des choses ? Ne serait-elle pas la conséquence d'un « état d'âme » ? Victor Hugo, à l'époque où il commence *Han d'Islande*, est en proie à la mélancolie, car « sa fiancée » s'éloigne de lui. Un passage du roman nous explique la psychologie du héros Ordener :

223 Quand l'âme est triste, les spectacles mélancoliques lui plaisent ; elle les rembrunit de toute sa tristesse. Qu'un malheureux soit jeté parmi les sauvages et hautes montagnes, près d'un sombre lac, d'une noire forêt, au moment où le jour va disparaître, il verra cette scène grave, cette nature sérieuse, en quelque sorte à travers un voile funèbre ; il ne lui semblera pas que le soleil se couche, mais qu'il meurt.

Le romantique Ordener n'est-il pas Victor Hugo lui-

1. « S'il est un domaine où M. Hugo soit à la fois fréquent et magnifique, c'est celui du mystérieux, du caché, du crépusculaire, du nocturne. »

Emile Hennequin, *Etudes de critique scientifique*, (Quelques écrivains français), p. 141.

même, parti comme un chevalier de la Légende, à la conquête de sa dame, son Ethel-Adèle ? D'ailleurs les teintes sombres plairont toujours à Victor Hugo. N'écrira-t-il pas dans le *Post-scriptum de sa vie* : « Chose inouïe, c'est au dedans de soi qu'il faut regarder le dehors. Le profond miroir sombre est au fond de l'homme. Là est le clair-obscur terrible[1] ».

Les sons.

L'oreille de Victor Hugo groupe les sons, comme son œil les couleurs, par trois :

404 on n'entendit que le bruit multiplié des pas, le gémissement de la bise, et le chant éloigné de la bande des forgerons du lac Smiasen.

537 il entend ses gardiens rire et blasphémer, au bruit des bouteilles qu'ils vident et des dés qu'ils roulent sur un tambour.

524 On entendait dans toutes les cours le bruit lugubre des tambours voilés de crêpe ; le canon de la tour basse grondait par intervalles ; la lourde cloche du donjon se balançait lentement avec des sons graves et prolongés...

Dans une rumeur ou dans un tumulte, Victor Hugo distingue trois bruits différents :

488 La rumeur, mêlée de plaintes, de rires et de cris confus, qui s'échappait de l'auditoire...

426 Il entendit d'affreux cris de détresse, des imprécations de mourants, des paroles d'épouvante, s'élever de ce peloton victorieux.

Un bruit initial est suivi de trois autres :

291 Ces paroles sont suivies d'un éclat de rire horrible, qui se

1. *Post-scriptum* (Contemplation suprême, I).

termine en rugissement sauvage, auquel répond soudain un hurlement parti de la galerie.

546 Enfin, un mouvement de pas se fit entendre en dehors du cachot; son cœur battait d'espérance. L'énorme serrure cria, les cadenas s'agitèrent, les chaînes tombèrent...

Dès 1821-1822, Victor Hugo prend l'habitude de choisir et de rassembler par trois les couleurs et les sons.

4° *La description.*

« Le poète voit nettement la forme des objets, mais souvent il la simplifie et la ramène à ses éléments essentiels. »

Edmond Huguet[1].

« Remarquez d'ailleurs que la formule classique et la formule romantique sont identiques, sauf le décor ; elles reposent toutes les deux sur la conception idéaliste et réglementée de l'art. »

Emile Zola[2].

Dans la description domine maintenant la tendance à l'ordre ternaire. De ce que lui apportent son observation et surtout son imagination, Victor Hugo ne prend que l'essentiel ; trois traits lui suffisent. « Il fut, dit Léopold Mabilleau, le plus prodigieux visionnaire qui ait jamais pénétré les formes du monde matériel pour les asservir aux lois de son esprit[3] ». Ainsi, il simplifie les paysages et les horizons

1. Edmond Huguet, *Les métaphores et les comparaisons dans l'œuvre de Victor Hugo* (Le sens de la forme dans les métaphores de Victor Hugo), p. 39.
2. Emile Zola, *Documents littéraires* (Victor Hugo), p. 57.

« Le romantisme consistait lui-même en un certain éclectisme, différent de celui des classiques et moins étroit, mais aussi hostile au réalisme universel. »

Léopold Mabilleau, *Victor Hugo*, p. 165.

Victor Hugo avait déjà dit cela dans la *Préface de Cromwell*, p. 46.

« Une limite infranchissable..., à notre avis, sépare la réalité selon l'art de la réalité selon la nature.

« La vérité de l'art ne saurait jamais être, ainsi que l'ont dit plusieurs, la réalité *absolue*. L'art ne peut donner la chose même. »

3. Léopold Mabilleau, *Victor Hugo*, p. 90.

d'après une forme préétablie ; il voit la nature comme à travers un prisme triangulaire.

Les voyageurs aperçoivent :

214 une « petite prairie sauvage, bordée au couchant par la mer, et étroitement encaissée dans des roches couvertes de bruyères ».

184 Ils « suivent péniblement une route montueuse, entrecoupée de mares ou embarrassée de grosses pierres »[1].

Les personnages passent dans trois endroits :

210 depuis qu'elle errait seule dans le sombre jardin du donjon de Slesvig ; seule dans l'oratoire, témoin de tant de pleurs et confident de tant de vœux ; seule dans la longue galerie...

37 le jeune homme, après avoir rejeté son manteau sur son épaule, traversait rapidement la voûte noire de la tour basse, puis la longue place d'armes, puis le hangar de l'artillerie...

63 ils traversèrent le jardin, la cour circulaire, la cour carrée, sans qu'Ordener, conduit par l'officier de ronde, éprouvât d'obstacle ; ils franchirent la grande herse, le hangar de l'artillerie, la place d'armes et arrivèrent à la tour basse...

Le décor change trois fois, au gré de la marche :

244 A mesure que nos voyageurs s'élevaient vers la partie nue du rocher, la forêt se changeait en bruyère. Les mousses succédaient aux herbes ; les églantiers sauvages, les genêts, les houx, aux chênes et aux bouleaux.

289 En sortant de la forêt qui couvre la partie méridionale du lac, après avoir gravi une pente semée çà et là de pans de murs

1. La route présente ordinairement trois difficultés :

249 Ils avançaient assez péniblement sur des pierres roulantes et des cailloux tranchants, mêlés de ce gazon court et glissant...

255 Il était très difficile de pénétrer dans cette enceinte, obstruée de pierres, de quartiers de rochers, et d'arbustes de toute espèce.

185 car de temps en temps une fondrière, une pierre, une branche d'arbre heurtant ses pieds, le rappelaient brusquement de l'idéal au réel, etc...

et de restes de tours, on arrive à une ouverture voûtée qui perce le flanc du mont.

De grands paysages se composent de trois parties, comme des triptyques :

136 On trouve sur les bords du golfe, à notre gauche, une profusion de pierres runiques... A notre droite, derrière les rochers qui bordent le chemin, s'étend le marais salé de Sciold... C'est dans la tour de Vygla, dont nous approchons...

412 on entendait déjà le bruit du torrent qui suit entre les deux montagnes tous les détours du chemin, et l'on voyait au midi l'énorme pyramide oblongue de granit, qu'on a nommé le Pilier-Noir, se dessiner sur le gris du ciel et sur la neige des montagnes environnantes ; tandis que l'horizon de l'ouest, chargé de brouillards, était borné par l'extrémité de la forêt du Sparbo et par un long amphithéâtre de rochers, étagés comme un escalier de géants.

Trois adjectifs, bizarrement rapprochés, présentent une ville :

32 Berghen, cité plus grande, plus méridionale et plus belle que Drontheim.

Cette dernière s'étage en perspective, sur trois plans :

32 Drontheim offre un aspect agréable lorsqu'on y arrive par le golfe auquel cette ville donne son nom ; le port assez large...

On voit dans le fond la ville assise sur une plaine bien cultivée, et surmontée par les hautes aiguilles de sa cathédrale. Cette église.....

Au-dessus de la ville, on aperçoit dans un lointain bleuâtre les cimes blanches et grêles des monts de Kole, pareilles aux fleurons aigus d'une couronne antique.

Un bourg est posé de la même façon :

173 Loevig est un gros bourg situé sur la rive septentrionale du golfe de Drontheim, et adossé à une chaîne basse de collines nues...

Un village a trois sortes d'habitations :

173 L'aspect du bourg est triste ; la cabane de bois et de jonc du pêcheur, la hutte conique bâtie de terre et de cailloux où le mineur invalide passe le peu de vieux jours que ses épargnes lui permettent de donner au soleil et au repos, la frêle charpente abandonnée que le chasseur de chamois revêt à son tour d'un toit de paille et de murs de peaux de bêtes, bordent des rues plus longues que le bourg, parce qu'elles sont étroites et tortueuses.

Les habitants du hameau d'Oëlmoe ont trois métiers :

225 Les habitants, chasseurs, pêcheurs, forgerons, sortaient de toutes les cabanes.

etc...

Dessins d'un même style ! « Ah, disait Victor Hugo à Jules Claretie, si je n'avais pas eu le goût des vers, quel architecte-décorateur j'eusse fait[1] ! »

5° *Le portrait.*

L'attitude des personnages est fixée par trois traits :

112 Schumacker resta quelque temps les bras croisés et la tête courbée, enseveli dans ses rêveries.

549 Musdoemon resta agenouillé, le visage caché dans ses mains et pleurant amèrement.

134 L'un marche d'un pas jeune et ferme, le corps droit et la tête levée.

1. Jules Claretie, *Victor Hugo* (Souvenirs intimes), p. 209.

451 il marchait les bras croisés, enchaînés derrière le dos, et le front bandé[1].

L'habillement est décrit de la même façon :

455 Le comte d'Ahlefeld, traînant une ample simarre de satin noir doublée d'hermine, la tête et les épaules cachées par une large perruque magistrale, et la poitrine chargée de plusieurs étoiles et décorations,...

28 Il était vêtu d'un simple habit de voyage, armé d'un sabre et enveloppé d'un large manteau vert[2].

Han d'Islande porte trois armes :

68 Ce personnage singulier était armé d'un large sabre, d'un poignard sans fourreau, et d'une hache à tranchants de pierre.

Après la description générale vient le portrait précis :

401 Connaissez-vous un jeune homme au visage noble, à la taille élégante, à la démarche grave et assurée ? Son œil est doux et austère, son teint frais comme celui d'une jeune fille, ses cheveux châtains.

Par trois touches rapides Victor Hugo peint ainsi ses personnages :

150 Il avait le front bas, le nez camard, les sourcils épais...

416 C'était un homme de petite taille, dont un grand chapeau d'osier, qui couvrait ses traits, ne laissait apercevoir que la barbe rousse et touffue.

Les détails du portrait physique sont indiqués, par trois :

71 ses larges mains, armées d'ongles longs, durs et retors comme ceux d'une bête fauve.

68 ses dents blanches, aiguës et séparées.

1. De même, pp. 68, 140, 45, 227.
2. De même, pp. 145, 518.



Souvent ces personnages font trois gestes :

517 Il s'était levé à regret, avait pris sa lampe de cuivre dont la faible lumière blessait ses yeux endormis, et était allé... ouvrir...

424 Quand il vit le démon charger comme lui la carabine de poudre et de plomb ordinaire, la mettre en joue à sa manière, et lâcher tout simplement son coup...

349 Ses ongles s'enfonçaient dans les épaules du jeune homme ; ses genoux noueux pressaient ses hanches, tandis que son affreux visage présentait aux yeux d'Ordener une bouche sanglante et des dents de bête fauve prêtes à le déchirer.

Ces trois gestes sont d'autant plus remarqués qu'ils succèdent parfois brusquement à une attitude immobile :

436 Ethel, muette, se tenait debout devant lui. Tout à coup, elle se détourna d'un mouvemeut presque convulsif, tomba à genoux sur la pierre, et cacha son visage dans ses mains.

496 Elle se leva, resta un moment devant lui debout, pâle et tremblante ; puis ses genoux fléchirent, elle tomba à genoux sur la pierre en joignant les mains.

Le portrait moral de ces personnages est aussi simple que leur portrait physique. Leurs émotions ont souvent de triples causes :

183 Benignus Spiagudry faisait éclater aux oreilles d'Ordener sa joie, son admiration et sa reconnaissance pour l'ermite mystérieux.

566 Il pleurait d'attendrissement, de reconnaissance et d'amour.

393 il y avait, derrière son regard paisible et bienveillant, comme une expression de haine, de dépit et d'admiration involontaire.

Une foule, au tribunal, est animée de

513 divers mouvements de terreur, d'étonnement et d'indignation.

Les rebelles poussent

420 un cri de désespoir, d'épouvante et de rage.

Trois adjectifs suffisent à montrer la situation d'un personnage :

494 cette jeune fille proscrite, faible, isolée.
437 une autre femme plus belle, plus riche et plus noble qu'elle.

ses qualités :

499 Elle est peut-être, sans doute même, belle, douce, vertueuse.

ses défauts :

284 il est, comme vous tous, fourbe, hypocrite, méchant.

ou les défauts de toute une race :

522 j'exècre les hommes parce qu'ils sont fourbes, ingrats, cruels.

« Les personnages de ses drames et de ses romans nous apparaissent élémentaires. »
Jean Bourdeau,
Les maîtres de la pensée contemporaine, p. 174.

« Psychologie un peu simpliste, mais vraie en somme, qui résume en quelques traits schématiques toute une âme. »
Fernand Gregh,
Etude sur Victor Hugo, p. 24.

La plupart des personnages de *Han d'Islande* semblent montés sur un même mécanisme, dont le ressort se tend et

se détend en trois tours de clef ; *ce sont des types*[1] *plutôt que des personnes, des figures symboliques plutôt que des êtres réels ;* dans leurs conversations se succèdent par trois les raisons, les souvenirs, les aveux, les regrets, les reproches ; *leur psychologie elle aussi est ternaire.*

raisons :

328 Ici le pêcheur... se mit à expliquer à Ordener pour quelles raisons ce mariage ne pouvait manquer ;
il était nécessaire aux intérêts de la famille d'Ahlefeld ;
le vice-roi ne pouvait le refuser au roi qui le désirait ;
on affirmait en outre qu'une passion véritable unissait les deux futurs époux.

souvenirs :

551 Songe que le même ventre nous a portés,
que le même sein nous a nourris,
que les mêmes jeux ont occupé notre enfance.

regrets :

553 et il faudra mourir, la nuit, dans un cachot obscur,

1. En 1864, dans *William Shakespeare*, Victor Hugo fera l'apologie du *type*. « Un type ne reproduit aucun homme en particulier ; il ne se superpose exactement à aucun individu ; il résume et concentre sous une forme humaine toute une famille de caractères et d'esprits. Un type n'abrège pas, il condense. Il n'est pas un, il est tous. »

P. 238.

« Car ceci est le prodige, le type vit. Les types sont des êtres. Ces fantômes ont plus de densité que l'homme. »

P. 239.

Tous les écrivains du début du XIXe siècle, prosateurs ou poètes, Sénancour, Chateaubriand, Lamartine, Vigny, etc., créent *des types*. Le héros romantique est l'aboutissant du type classique, poussé à l'extrême. Les personnages des tragédies classiques ne sont-ils pas eux-mêmes, comme dit Victor Hugo dans la *Préface de Cromwell*, « les types abstraits d'une idée purement métaphysique » ? Par cette réduction à l'universel, les écrivains de tous les temps ont ainsi cherché à donner plus de relief à l'expression des caractères.

sans que le monde puisse entendre mes malédictions,
sans que ma voix puisse tonner sur eux d'un bout du royaume à l'autre,
sans que ma main puisse déchirer le voile de tous leurs crimes.

aveux :

481 C'est moi qui ai soulevé les mineurs au nom de Schumacker ;
c'est moi qui ai fait distribuer aux rebelles des bannières ;
qui leur ai envoyé, au nom du prisonnier de Munckholm, de l'or et des armes.

reproches :

551 C'est toi qui as rompu ma carrière ;
qui m'as empêché d'être exécuteur royal de Copenhague ;
qui m'as fait jeter, comme bourreau de province, dans ce misérable pays.
etc...

Ces triples déclarations, quelles que soient la situation sociale et la culture intellectuelle de celui ou de celle qui les prononce, sont souvent empreintes d'une véritable éloquence. Le souffle oratoire gonfle ces groupes ternaires de 1821-1822.

Schumacker parle à sa fille dans la prison ; la conversation s'élève jusqu'au ton du discours et vibre.

439 Je ne suis plus le comte de Griffenfeld, poursuivit celui-ci,
je ne suis plus le grand chancelier de Danemark et de Norvège,
le dispensateur favori des grâces royales,
le tout puissant ministre.

Je suis un misérable prisonnier d'état,
un proscrit,
un pestiféré politique.

C'est déjà du courage que de parler de moi sans exécration à tous ces hommes que j'ai comblés d'honneurs et de biens ;

c'est du dévouement que de franchir le seuil de ce cachot, si l'on n'est pas un geôlier ou un bourreau ;

c'est de l'héroïsme, ma fille, que de le franchir en se disant mon ami.

La femme du bourreau accueille ainsi les étrangers qui frappent à la porte de la Tour-Maudite :

141 Le seul vivant qui puisse entrer ici n'entre dans aucune demeure des autres vivants,
il ne quitte la solitude que pour la foule,
il ne vit que pour la mort.
Il n'a de place que dans les malédictions des hommes,
il ne sert qu'à leurs vengeances,
il n'existe que par leurs crimes [1].

Et tous les personnages du roman, bien que différents de condition et de caractère, parlent parfois de cette même façon, sur le mode lyrique, avec la même éloquence, pénétrée du même souffle, frappée de triples accents ! « Le dialogue de M. Hugo, écrit Honoré de Balzac en 1840, est trop

1. Le chapitre XII portait, dans la première édition, une épigraphe extraite des *Soirées de Saint Pétersbourg*, du *Comte de Maistre* :

« ...A peine l'autorité a-t-elle désigné sa demeure, à peine en a-t-il pris possession, que les autres habitations reculent jusqu'à ce qu'elles ne voient plus la sienne. C'est au milieu de cette solitude et de cette espèce de vide formé autour de lui, qu'il vit seul avec sa femelle et ses petits, qui lui font connaître la voix de l'homme : sans eux, il n'en connaîtrait que les gémissements. »

Victor Hugo s'est inspiré de ces réflexions sur le bourreau ; mais il imprime à tous ses emprunts sa marque particulière et l'on peut voir, par l'exemple cité plus haut, ce que devient ce passage, au souffle du génie.

sa propre parole ; il ne se transforme pas assez ; il se met dans son personnage, au lieu de devenir le personnage[1] ».

LA RHÉTORIQUE DE VICTOR HUGO

« Il a inventé un style et une rhétorique dont les procédés ne nous paraissent monotones que parce qu'ils reflètent toujours et uniquement sa saillante originalité. »

Léopold Mabilleau, *Victor Hugo*, p. 202.

Ainsi apparaît dans toute cette œuvre la verve, la fougue d'une jeune et robuste personnalité. Orateur et poète, Victor Hugo se laisse aller à son éloquence et à son lyrisme ; mais son souffle maintenant est souvent dominé et gouverné par les tendances profondes, innées et acquises, de son tempérament : l'instinct du rythme, le goût de la symétrie. De là, une manière particulière de grouper les idées, les mots, les sons, une esthétique de style toute personnelle, une rhétorique spéciale[2], faite de procédés très simples qui vont s'accusant de plus en plus. Déjà le mouvement triple s'étend de la proposition à la phrase, de la phrase à la période ; déjà, mûs par la même impulsion, les termes, beaux vocables et noms superbes, commencent à se rapprocher d'après

1. Honoré de Balzac (*La Revue parisienne*, 25 septembre 1840).

2. « Il a résumé en deux articles tout le programme de sa révolution littéraire :

« Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe !

« Nous pouvons le féliciter d'avoir en général très bien rempli le second point ; mais pour ce qui est du premier, oserons-nous dire que l'auteur de *l'Ane* se flattait ? »

Paul Stapfer, *Victor Hugo à Guernesey*, p. 135-136.

« Il s'en est tenu à la deuxième partie de sa formule des *Contemplations*. Je fais mes réserves pour la première partie, « guerre à la rhétorique ! »

E. Rigal, *Victor Hugo poète épique*, p. 241.

des ressemblances de signification et de sonorité ; déjà la même ordonnance régit à la fois l'ensemble et les détails ; on aperçoit souvent, sous la variété des nuances, la même construction, le même dessin ; dans l'invention, dans la disposition, dans l'élocution se découvrent à chaque instant toutes les propensions ternaires de son génie. Rhétorique subjective, individuelle, basée sur la sensibilité[1] plus que sur l'intelligence, sur l'instinct plus que sur la raison, moins sur des préceptes généraux que sur des penchants particuliers ! « A la règle écrite et extérieure des grammairiens, dit M. Brunot, il substitue en effet une loi naturelle et intime fondée sur le sentiment personnel de l'écrivain[2] ». Rhétorique à la fois simple et énorme, que caractérise surtout l'outrance du même tour !

La rhétorique de Victor Hugo, c'est lui-même et tout entier ; il a trouvé dans son tempérament oratoire cette mesure à laquelle se rapportent les plus belles symétries de son style, ce rythme verbal[3], énergique et expressif, dont il avait besoin

1. « Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir.

P. 85.

« ...Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau.

P. 85.

« ...Qui dit romantisme dit art moderne. »

P. 86.

Ch. Baudelaire, *Curiosités esthétiques* (Salon de 1846).

2. Ferdinand Brunot, *La langue de 1815 à nos jours*, Histoire de la langue et de la littérature française (Petit de Julleville, t. VIII, ch. XIII, p. 722).

« Le romantisme... a inauguré le règne de l'individualisme dans le langage. »

Idem, p. 756.

3. « L'origine du rythme verbal est évidemment dans la respiration et les battements du cœur. »

Léopold Mabilleau, *Victor Hugo*, p. 198.

« Le rythme sort, par l'émotion, par la respiration, d'une syntaxe de belle

pour énoncer ses idées, ce rythme ternaire, celui qui d'ailleurs, depuis toujours et dans toutes les langues, balance semblablement, avec les mêmes équilibres, la grande parole humaine[1]. « Où donc est l'originalité du style des grands écrivains? écrit Petit de Julleville[2]. Tout entière dans l'art qu'ils ont eu de faire *un usage personnel des mots et des tours connus et usités de tous;* dans leur science verbale instinctive et réfléchie (souvent l'un et l'autre à la fois). » Ainsi la phrase de Victor Hugo, d'elle-même et dès sa première coulée, se rapproche naturellement de la phrase des grands orateurs-nés, tant anciens que modernes. « Je dirais volontiers d'Hugo même, déclare Brunetière, que la science de la facture est plutôt innée chez lui qu'acquise et que consciente[3] ».

Mouvement simple, syntaxe claire, armature solide, telles sont les qualités premières de *sa phrase-type* ; sur ce schème, il balance tous les caprices de son imagination prestigieuse, « colossale », dit Paul Stapfer[4]. Forme essentiellement classique qu'il retrouve en lui-même, fond essentiellement romantique qu'il découvre en lui-même, toute la force et toute la beauté de son jeune talent consistent dans cet heureux accord. C'est pourquoi pendant quelque temps il

qualité. Dès que la sensibilité s'aiguise, dès que l'intelligence s'élève, une certaine cadence s'impose à l'esprit humain. »

Léon Daudet, *Etudes et milieux littéraires* (Revue universelle), p. 525, 1er mars 1927.

1. « Ces deux ou trois balancements forment une curieuse et caractéristique unité que la Psychologie de la Récitation retrouve universellement. »

Marcel Jousse, *Le style oral, rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs* (Conclusion), p. 152.

2. Petit de Julleville, *Histoire de la langue et de la littérature française*, t. VIII, Conclusion, p. 898.
3. F. Brunetière, *Nouvelles questions de critique*, p. 190.
4. Paul Stapfer, *Racine et Victor Hugo*, p. 188.

hésitera entre les deux écoles, ignorera les deux genres, se posera en conciliateur ; n'exprime-t-il pas déjà dans sa lettre à Hoffmann [1], ce que Lamartine écrit, en 1823, à propos du livre de Stendhal, *Racine et Shakespeare* : « Le siècle ne prétend pas être romantique dans l'expression, c'est-à-dire écrire autrement que ceux qui ont bien écrit avant nous, mais seulement dans les idées que le temps apporte ou modifie ; classique pour l'expression, romantique dans la pensée, à mon avis, c'est ce qu'il faut être [2] ». Le génie de Victor Hugo sera cette alliance de l'originalité avec le respect des règles, de l'initiative avee la tradition, de la hardiesse avec le goût. « Combien j'aime Victor Hugo, avec son âme ardente et toute antique ! », écrit David d'Angers à Victor Pavie, le 19 novembre 1827.

Quand la forme et le fond s'unissent intimement par la « fusion », par la « torsion », par l' « éruption » [3], son

1. « J'ai eu l'honneur de vous prouver que les locutions dans lesquelles vous trouvez tout le romantisme ont été au moins aussi fréquemment employées par les classiques anciens et modernes que par les écrivains contemporains. »

Cité par Edmond Biré, *Victor Hugo avant 1830*, p. 369.

2. Victor Hugo n'a jamais été pleinement satisfait du sens des mots : *romantique, romantisme*.

« Les misérables mots à querelle, classique et romantique, dit-il dans la *Préface de Marion de Lorme* (1831), sont tombés dans l'abîme de 1830. »

« Les noms de guerre, les sobriquets de parti n'ont plus de signification pour personne, affirme-t-il dans *Littérature et philosophie mêlées*, en mars 1834. Ces appellations de *classiques* et de *romantiques*, que celui qui écrit ces lignes s'est toujours refusé à prononcer sérieusement, ont disparu de toute conversation sensée. »

Il écrit, le 6 décembre 1868, à Emile Coupy : « Le romantisme (*mot vide de sens* imposé par nos ennemis et dédaigneusement accepté par nous), c'est la révolution française faite littérature. »

« Romantisme, déclare-t-il vers la fin de sa vie, n'a jamais été qu'un mot de guerre. »

Opinions littéraires (*Revue de Paris*), 1er novembre 1921, p. 20.

3. Expressions de Victor Hugo : l'ineffable fusion,... la torsion divine,... l'éruption de l'idée armée du style.

Post-scriptum de ma vie.

style est d'une magnificence et d'une puissance extraordinaires ; mais quand la forme l'emporte sur le fond, ce qui arrive souvent en 1821, alors que l'enfant qui écrit *Han d'Islande* « dans un accès de fièvre n'a encore aucune expérience des choses, aucune expérience des hommes, aucune expérience des idées[1] », alors que — dit M. A. Le Breton[2], — son « imagination déjà prodigieuse ne s'est jusqu'ici nourrie que de chimères et travaille en quelque sorte dans le vide », alors que la pensée n'est pas mûre, on entend surtout le souffle et les balancements de l'orateur, d'un orateur énorme, non pas froid et guindé, comme celui qui fabrique laborieusement ses phrases, mais brûlant et inspiré, qui vibre de lui-même, « qui chante, qui disserte, qui déclame[3] » ; et le lecteur qui ne vibre pas avec la même intensité ou qui, malintentionné, s'efforce de résister à ce frémissement lyrique, découvre alors dans cette prose de l'artifice et de la convention. « Rhétorique à triple carat », dira plus tard Sainte-Beuve[4] ; cependant Victor Hugo est toujours sincère. Le rythme de sa prose n'est pas un effet calculé de son raisonnement, mais le jeu adéquat de sa résonance.

Une vie intense circule dans son style. Hugo est en effet « le tempérament le plus puissant qui ait jamais été[5] ». Tout le monde s'accorde sur ce point. « Hugo est tout force[6] ». Son rythme, l'explosion énergétique de son organisme, la

1. Préface de *Han d'Islande*, mai 1833.
2. André Le Breton, *Le roman français au XIXe siècle* (Han d'Islande), p. 287.
3. Louis Veuillot, *Etudes sur Victor Hugo*, p. 86.
4. Sainte-Beuve, Mes cahiers (*Revue des Deux-Mondes*, 1er janvier 1926), p. 56.
5. Paul Albert, *Poètes et poésies*, p. 155.
« Un tempérament prodigieux, ce Hugo », racontait Sainte-Beuve. Cité par Léopold Mabilleau, *Victor Hugo*, p. 144.
6. Gustave Kahn, *Victor Hugo* (*Nouvelle Revue*, mars 1902), p. 29.

transmission de son enthousiasme, a une vigueur extrême. C'est par lui que la phrase se coupe en segments cadencés; c'est par lui que l'isométrie se met parfois dans le syllabisme. Eléments syntaxiques, sonorités, repos, tout déjà coïncide, s'accorde et se renforce parfois dans l'harmonie de la période. Hugo est « le génie de la parole rythmée [1] ». Tout paraît parfois énorme dans son style ; mais cette outrance, cette grandiloquence, qu'on lui a si souvent reprochées, sont en fonction de sa pléthore et il ne faut pas toujours voir des procédés voulus dans ce qui n'est que l'expression vivante, ardente de son énergie et de son enthousiasme. « Que M. Hugo se garde surtout de l'excès de sa force ! », dira Sainte-Beuve [2], en 1836.

Le jeune romancier de 1821 est aussi un poète [3]. Par sa musique personnelle, il va faire du roman un admirable poème en prose ; par son rythme, il va faire « manœuvrer à point ses phrases pesantes [4] » et chantantes ; dans la triade, *la forme de sa force,* ce génie à tendances mathématiques et souvent concis dans sa fécondité, arrivera à maximer sa propre tournure d'esprit et à styliser ses émotions d'art. Cette virtuosité naturelle deviendra fatalement, par la pratique, par l'habitude [5], un mécanisme. On peut dire que, dès 1821-1822, Victor Hugo a une manière et que désormais

1. Charles Renouvier, *Victor Hugo, le philosophe,* p. 355.
2. Cité par Léopold Mabilleau, *Victor Hugo,* p. 160.
3. « Ah ! j'oubliais encore qu'avec tout cela il est poète. Et je l'oubliais, parce que la poésie est chose dont se passent assez habituellement nos romanciers. C'est pour eux du luxe. »

C... D. (*Revue des Deux Mondes*), février 1831.

4. Sainte-Beuve, Mes Cahiers (*Revue des Deux Mondes*), 1er janvier 1926, p. 56.
5. « A mesure que l'homme avance dans la vie, il arrive à une sorte de possession des idées et des objets, qui n'est autre chose qu'une profonde habitude de vivre. »

Post-scriptum (De la vie et de la mort).

elle apparaîtra dans toutes ses œuvres, plus ou moins, selon l'intensité de son émotion. Toute sa vie, Victor Hugo aura le goût de l'ordre, le culte de la forme, le souci du beau. Il est facile de constater que, dès *Han d'Islande*, il porte en lui-même une forme idéale, simple et précise, inhérente à sa nature, adaptée à son goût, et à laquelle il commence à tout ramener. C'est ce rythme préverbal, c'est cette avant-parole intérieure qui détermine le balancement symétrique de la pensée et de son expression, qui met souvent dans les idées et dans les mots le même ordre et le même mouvement. Le souffle équilibré s'empare fortement du style et le régit parfois impérieusement. La prose du romancier, plus pleine à mesure que la pensée mûrit, se pliera davantage encore à « la loi de l'ordre », à « la juste cadence », au « rythme divin [1] » ; pour plaire à son oreille sensible et

1. Définitions du rythme par Victor Hugo :
« Dans le rythme profond, moule mystérieux. »

1831, *Feuilles d'automne*, p. 251.

« Le nombre se révèle à l'art par le rythme, qui est le battement du cœur de l'infini. Dans le rythme, loi de l'ordre, on sent Dieu. »

1864, *W. Shakespeare*, p. 108.

Ler « ythme est une puissance. »

1864, *W. Shakespeare*, p. 347.

« Tout autant que le vers, certes, la prose a droit
A la juste cadence, au rythme divin ; soit ;
Pourvu que, sans singer le mètre, la cadence
S'y cache et que le rythme austère s'y condense. »

1881, *Quatre vents de l'esprit*, I, XIV, p. 61.

« Celui pour qui le vers n'est pas la langue naturelle, celui-là peut être poète ; il n'est pas le poète. Le rythme et le nombre, ces mystères de l'équilibre universel, ces lois de l'idéal comme du réel, n'ont pas pour lui le haut caractère de la nécessité. Il s'en passerait volontiers ; la prose c'est-à-dire l'ordre dans l'harmonie, lui suffit ; et créature, il ferait autrement que Dieu. Car lorsqu'on jette un regard sur la création, une sorte de musique mystérieuse apparaît sous cette géométrie splendide ; la nature est une symphonie ; tout y est cadence et mesure ; et l'on pourrait presque dire que Dieu a fait le monde en vers. »

Opinions sur la littérature (Tas de pierres),
(*Revue de Paris*), 1er septembre 1921, p. 12.

musicale, mieux accoutumée au jeu des nombres, le chant[1] se condensera dans la formule magique de la triade qui apportera à la phrase sa plus forte harmonie. Le souffle ternaire, le souffle à la fois le plus simple, le plus flexible[2] et le mieux adapté à l'organisme humain, est donc le principe générateur de toute cette rhétorique subjective ; c'est par cette rhétorique, qu'il crée sans cesse et qui lui appartient en propre, que Victor Hugo donnera à la prose française non seulement un puissant mouvement avec de fortes attaches et de grands plis, mais encore et surtout une magnifique sonorité ; c'est par elle qu'il pourra être « considéré comme le véritable restaurateur des lettres classiques[3] ».

« Si Victor Hugo, dit Brunetière, a agi sur son siècle, c'est par sa rhétorique[4] ».

1. « V. Hugo pensait volontiers que... *rythme est un chant.* »

Note de G. Simon (*Revue de Paris*, 1er nov. 1921).

2. « La forme ternaire... a moins de précision et de clarté que la forme carrée, mais plus de douceur et de flexibilité. »

Lurin, *Eléments du rhythme*, p. 26.

3. Granier de Cassagnac (*Le Globe*, 9 mars 1843). Cité par Jules Claretie, *Victor Hugo* (Souvenirs intimes), p. 238.

« Nous sommes de ceux qui avaient considéré M. Victor Hugo comme le véritable restaurateur de nos lettres classiques, de notre prose ferme et colorée, de notre poésie souple et grandiose. »

Cf. Ernest Dupuy, *Victor Hugo. L'homme et le poète*, Préface, II :

« Les adversaires de Hugo, quels qu'ils soient, ont beau jeu pour découvrir des défauts dans son œuvre immense. Ils notent ici de l'enflure, là de la puérilité... Ils découvrent qu'il y a du lieu commun et de la rhétorique sous ces images lumineuses ; ils pourraient ajouter que Victor Hugo, au moins par là, est bien classique. »

« Victor Hugo, malgré son romantisme extérieur, est né le plus classique des hommes. »

Barbey d'Aurevilly, *Victor Hugo* (*Les Misérables*), p. 53.

« Victor Hugo s'appelait « un grand classique. »

P. Stapfer, *Victor Hugo à Guernesey*, p. 135.

4. F. Brunetière, *Nouvelles questions de critique*, p. 254-255. Cf. Gustave Kahn, *Victor Hugo* (*Nouvelle Revue*, mars 1902), p. 30 :

« ...la décsse romantique de la dernière heure : la rhétorique. Cette rhéto-

LA COMPOSITION DU GROUPE TERNAIRE DE 1821-1822.

I. *La symétrie.*

Les groupes de *Han d'Islande* sont mieux composés que ceux du premier *Bug-Jargal* ; beaucoup contiennent des termes de même nature, de même fonction et apportent à l'œil aussi bien qu'à l'oreille une remarquable symétrie.

Substantifs.

Le même nom a trois compléments déterminatifs :

462 une forêt de piques, de mousquets et de pertuisanes.
341 parmi des cônes de mousses, de lierre et de lichen ;
489 prévenu des crimes d'assassinat, d'incendie et de brigandage.

etc...

Chacun des trois substantifs du groupe a son complément déterminatif :

403 le loup des chevreuils, l'ours des loups, et le buffle des ours.
107 Le baron Ordener va recevoir le titre de comte, le collier de l'Eléphant et les aiguillettes de colonel.
314 la magnificence de ses vêtements, la fatuité de son rang et la présomption de ses paroles[1].

etc...

rique, elle est fille de l'éloquence d'Hugo ; elle lui emprunta *ses formules*, sa redondance, ses idées. »

1. Groupe carré de même composition :
158 pour vous, maître des hautes œuvres, exécuteur de la vindicte publique, épée de la justice, bouclier de l'innocence.

Substantifs et adjectifs.

Chaque substantif est accompagné d'un adjectif :

222 dans un cadre de hauts rochers, de sapins noirs et de grands chênes.

231 cette sorte d'hilarité loquace, qui s'épanchait en longs discours, en gesticulations bizarres et en savantes citations.

67 une table de pierre couverte de vieux livres, de plantes desséchées et d'ossements décharnés.

150 Il avait le front bas, le nez camard, les sourcils épais[1]...

etc...

Chaque substantif est précédé du même adjectif[2] (possessif ou indéfini) :

115 Il s'agit de **votre** fortune, de **votre** bonheur, de **votre** vie peut-être...

452 Mais c'est bien le **même** vêtement, les **mêmes** bottines, le **même** air.

233 Peut-être **quelque** bête malfaisante, **quelque** animal impur, **quelque** monstre hideux...

etc...

Trois triades ainsi construites se trouvent dans le passage suivant :

1. Groupe carré de même composition :
389 et les vieux de Jonas, avec leurs grands feutres, leurs larges pantalons, leurs bras entièrement nus et leurs visages noirs.

2. Victor Hugo, selon le goût de son temps, place certains adjectifs devant le substantif :
207 toutes les fatales nuits où votre esprit m'a visitée ont été marquées pour moi par d'impures apparitions, d'effrayants songes et des visions épouvantables...
223 Qu'un malheureux soit jeté parmi les sauvages et hautes montagnes, près d'un sombre lac, d'une noire forêt, etc...

180 Le crime fait horreur au crime même ; et deux méchants qui conversent, avec tout le cynisme du tête-à-tête,

de leurs passions,

de leurs plaisirs,

de leurs intérêts, se sont l'un à l'autre comme un effroyable miroir.

Leur propre bassesse les humilie dans autrui,

leur propre orgueil les confond,

leur propre néant les épouvante ; et ils ne peuvent se fuir, se désavouer eux-mêmes dans leur semblable ; car

chaque rapport odieux,

chaque affreuse coïncidence,

chaque hideuse parité trouve en eux une voix toujours infatigable qui la dénonce à leur oreille sans cesse fatiguée[1].

Noms propres.

La triade est formée de trois noms propres :

381 Ils s'avancèrent vers le groupe où étaient Ordener, Jonas et Norbith.

mis en apposition :

567 ses anciens confrères d'infortune, Kennybol, Jonas et Norbith.

395 ses implacables ennemis, le général Arensdorf, l'évêque Spollyson, le chancelier d'Ahlefeld.

1. Par la suppression de l'article ou de l'adjectif, le groupe ternaire prend parfois une teinte d'archaïsme.

178 Eh ! mais je ne sais quel serf, paysan ou vassal.

« Cette histoire se passe en 1699 » ; Victor Hugo imite le style des édits de cette époque :

77 la tête du brigand, assassin et incendiaire Han.

226 fait savoir à tous les habitants des villes, bourgs et bourgades de la province.

535 le réintégrant dans tous ses honneurs, titres et privilèges.

ou compléments déterminatifs :

390 les diverses bandes de Sund-Moër, de Hubfallo, de Kongsberg...

276 portant à son cou les colliers de l'Eléphant, de Dannebrog et de la Toison d'or.

Parfois l'énumération contient six noms propres :

76 Les mineurs de Guldbranshal, des îles Faroër, du Sund-Moër, de Hubfallo, de Roeraas et de Kongsberg...

77 Les syndics de Noes, Loevig, Indal, Skongen, Stod, Sparbo et autres bourgs et villages [1].

« La rudesse de ces noms norvégiens [2] », hérissés de consonnes, avec « des K, des Y, des H et des W », avec « de nombreuses diphtongues [3] » plaît à Victor Hugo ; on retrouve dans ces exemples son goût pour « les vocables sonores, dont, dit Brunetière [4], il saura faire un merveilleux usage ».

Adjectifs.

La triade est composé de trois adjectifs :

499 Elle est peut-être, sans doute même, belle, douce, vertueuse...

494 cette jeune fille proscrite, faible, isolée.

284 il est, comme vous tous, fourbe, hypocrite, méchant...

1. Groupes carrés de même composition :

486 et de ses complices Han d'Islande, Wilfrid Kennybol, Jonas et Norbith.

519 On ne trouve de mines d'argent qu'à Kongsberg; de l'aimant, des aspestes qu'à Sundmoër; de l'améthyste qu'à Guldbranshal; des calcédoines, des agates, du jaspe qu'aux îles Fa-roër.

2. Préface de la deuxième édition, avril 1823.

3. Préface de la première édition, janvier 1823.

4. F. Brunetière, *Victor Hugo* (Leçons faites à l'Ecole Normale supérieure), I, p. 43-44.

71 Ses larges mains, armées d'ongles longs, durs et retors
213 des esprits infernaux, intermédiaires ou célestes[1].

etc...

Le même adverbe de comparaison précède chacune des trois épithètes :

33 Berghen, cité plus grande, plus méridionale et plus belle que Drontheim.
437 dans les bras d'une autre femme plus belle, plus riche et plus noble qu'elle.

Verbes.

Le groupe ternaire contient

trois verbes au même temps :

181 Musdoemon rougit, pâlit et cacha les altérations de son visage.
160 Le condamné sort de sa prison, traverse la place, monte à l'échafaud d'un pas ferme et d'un air tranquille.

trois verbes au même temps et qui ont la même finale :

179 L'incendie commence**ra** par Guldbranshal, s'étend**ra** à Sund-Moër, gagne**ra** Kongsberg.
367 le noble père de sa noble Ethel, se révol**tait** contre le roi son seigneur, soudo**yait** des brigands, allu**mait** une guerre civile !
480 Le jeune homme res**ta** un moment rêveur, puis soupi**ra** avec effort, puis pronon**ça** ces paroles d'un ton calme et résigné.

trois infinitifs :

1. Groupes carrés d'adjectifs :
166 C'est un homme grand, vieux, sec, chauve.
272 Ils sont faux, envieux, ingrats, calomniateurs.

103 Il faudrait, par exemple, adoucir notre climat, orner nos traditions, modifier nos noms barbares,

trois infinitifs de même finale :

303 Je puis bien pill**er** les fermes, dévast**er** les hameaux, massa**crer** les paysans ou les soldats, tout seul.

trois participes présents :

549 L'infortuné se traînait à genoux, souill**ant** sa robe dans la poussière, frap**pant** le plancher de son front, un moment auparavant si radieux, et embras**sant** les pieds du bourreau avec des cris sourds et des sanglots étouffés.

trois participes passés (temps composé) :

28 Il était vêtu d'un simple habit de voyage, armé d'un long sabre et enveloppé d'un large manteau vert.

trois participes passés de même finale :

468 Ai-je emprison**né**, condam**né**, déshono**ré** un bienfaiteur[1] ?

Adverbes.

Le même adverbe précède chacun des éléments de la triade :

422 Mais **à peine** avaient-ils crié : Liberté ! **à peine** avaient-

1. Groupes carrés formés de verbes :
163 je bois, je mange, je pends et je dors.
33 Schumacker, né dans un rang obscur, avait été comblé des faveurs de son maître, puis précipité du fauteuil de grand-chancelier de Danemark et de Norvège sur le banc des traîtres, puis traîné sur l'échafaud, et de là jeté par grâce dans un cachot isolé à l'extrémité des deux royaumes.
257 Vous ne les avez point vus errer, monter, descendre et disparaître enfin dans les ruines ?

ils élevé leurs haches ou leurs massues noueuses ; **à peine** avaient-ils montré leurs noirs visages...

365 **Bientôt**, dans les ténèbres... **Bientôt** la pluie abondante... **Bientôt** le tourbillon de vent[1]...

Prépositions.

La même préposition est placée devant les trois termes du groupe :

197 **A** sa haute taille, **à** sa longue barbe blanche, **à** un chapelet qu'il tient encore...

57 Il y avait **dans** les yeux de la jeune fille, **dans** la naïveté de sa tendresse, **dans** la douce hésitation de ses épanchements...

421 et quand ceux-ci les virent **sans** chefs, **sans** ordre, presque **sans** armes...

52 Elle pria **pour** son père, **pour** le puissant tombé, **pour** le vieux captif abandonné.

90 j'en jure **par** toutes les réprobations infernales, **par** toutes les bénédictions célestes, **par** ce corps même si indignement profané !

Quelquefois une seule préposition commande le groupe :

424 un dragon ailé lançant du feu par les yeux, la gueule et les narines.

22 avec la pluie, la grêle ou la neige...

513 il promena son œil farouche et hardi sur le tribunal, les archers et la foule.

Propositions.

Le groupe ternaire est formé de trois propositions *juxtaposées* :

1. L'adverbe latin *item* est employé six fois, dans le plaisant placet de Benignus Spiagudry (page 78).



546 L'énorme serrure cria, les cadenas s'agitèrent, les chaînes tombèrent[1]...

212 Cependant on respire, on marche, on agit, mais sans la pensée.

101 Il est sage, interrompit brusquement le vieillard. — Il vit toujours seul, reprit le lieutenant. — Il est heureux, dit Schumacker.

141 Il n'a de place que dans les malédictions des hommes, il ne sert qu'à leurs vengeances, il n'existe que par leurs crimes.

107 Quelque jour peut-être **on lui fera** un carcan du noble collier, **on lui brisera** sur le front sa couronne de comte, **on lui battra** les joues de ses aiguillettes de colonel.

Les trois propositions indépendantes contiennent le même verbe au même temps :

422 Les efforts de ces infortunés pour fuir et se défendre **étaient** vains ; toutes les issues du défilé **étaient** fermées ; tous les points accessibles **étaient** hérissés de soldats.

487 **C'était** le fameux captif de Munckholm, **c'était** le redoutable démon d'Islande, **c'était** surtout le fils du vice-roi...

440 **C'est** déjà du courage que de... **c'est** du dévouement que... **c'est** de l'héroïsme...

Le groupe ternaire tend à s'organiser comme une triple formule.

Trois propositions interrogatives sont juxtaposées :

366 Quel était ce drame ténébreux dont, spectateur ignoré, il entrevoyait une scène ? De qui défendait-on les jours ? De qui jouait-on la tête ?

1. Groupe carré de même structure :
537 Le monstre s'agite en silence dans l'ombre, ses bras se resserrent et s'écartent, ses genoux se contractent et se déploient, ses dents mordent ses fers.

précédées du même adjectif interrogatif devant le même verbe :

393 **Quel était** le serf, vassal ou paysan, qui, à en croire les paroles très ambiguës et très embarrassées de Frédéric, s'était fait aimer de la fille de l'ex-chancelier ? — **Quels étaient** les rapports du baron Ordener avec les prisonniers de Munckholm ? — **Quels étaient** les motifs incompréhensibles de l'absence si singulière d'Ordener ?

précédées du même pronom :

218 **Qui** est venu à votre aide ? **Qui** a ranimé votre courage ? **Qui** vous a donné de l'or, des armes ?

Trois interrogations sont suivies de trois exclamations[1], également juxtaposées :

362 Qu'allait-il faire ? Comment revenir vers Schumacker sans lui apporter le salut d'Ethel ? De quelle effrayante nature étaient les malheurs que la conquête de la fatale cassette eût prévenus ? Et son mariage avec Ulrique d'Ahlefeld ! S'il pouvait du moins enlever son Ethel à cette indigne captivité ; s'il pouvait fuir avec elle, et emporter son bonheur dans quelque lointain exil !

Six propositions juxtaposées se suivent :

1. Le groupe carré est aussi formé
d'interrogations :
28 Voyons, serait-ce le capitaine Bollar... Le baron Randmer ?... Serait-ce le capitaine Lory... ou le trésorier Stunck ?...
d'exclamations :
23 C'est le gardien du Spladgest ! Cet infernal concierge des morts ! Ce diabolique Spiagudry ! ce maudit sorcier... !

492 Il a donc été pris parmi les rebelles, il a été traîné devant les juges qui devaient condamner Schumacker, il a commis son généreux mensonge, il a été condamné, il va mourir d'une mort cruelle, d'un supplice ignominieux, il va laisser une mémoire souillée.

Ainsi que dans le premier *Bug-Jargal*, la conjonction *et* unit parfois les deux dernières propositions :

34 Le comte d'Ahlefeld, son mortel ennemi, était son successeur comme grand chancelier ; le général Arensdorf disposait, comme grand maréchal, des grades militaires ; et l'évêque Spollyson exerçait la charge d'inspecteur des universités.

105 Le visage sombre du prisonnier s'éclaircit, la physionomie frivole du lieutenant prit une expression de gravité, et la douce figure d'Ethel, pâle et confuse pendant le long soliloque de l'officier, se ranima de vie et de joie.

323 les pierres y chantent, les os y dansent, et le démon d'Islande y habite.

163 Sept d'entre eux devaient être fouettés, deux marqués sur la joue gauche, et trois pendus...

Mais maintenant les trois propositions de la triade sont précédées de la même conjonction *et* :

351 **Et** son œil lançait des flammes, **et** tous ses muscles s'étaient roidis de rage et de joie, **et** il s'était précipité avec un frémissement d'impatience...

499 O Dieu ! **et** cela est vrai, **et** l'échafaud se dresse en ce moment, **et** aucune puissance humaine ne peut...

La même construction symétrique se retrouve dans les groupes d'exclamations (propositions elliptiques) :

403 **et les** chevreuils ! **et les** gerfauts ! **et les** faisans !
410 — **Et les** arquebusiers de Munckholm !

— **Et les** hulans de Slesvig ! ajouta Jonas.
— **Et les** dragons danois ! reprit Kennybol[1].

En 1821-1822, les groupes composés de trois propositions *subordonnées* sont nombreux ; il n'y en avait que *deux* dans le premier *Bug-Jargal.* Leur construction devient symétrique, elle aussi ; chaque proposition est précédée de la même conjonction :

que

323 C'est donc que votre courtoisie a perdu sa mère,
ou que le feu a brûlé sa ferme
ou que le voisin lui a volé son cochon gras ?
551 Songe que le même ventre nous a portés,
que le même sein nous a nourris,
que les mêmes jeux ont occupé notre enfance[2].

si

113 Oh ! si vous avez, non quelque amour, mais quelque pitié pour moi, seigneur,
si vous ne me parliez pas hier tout à fait pour m'abuser,
si ce n'est pas pour causer ma mort que vous avez daigné venir dans cette prison...

quand

458 Quand Schumacker aura été une seconde fois flétri par un jugement de haute trahison,

1. Groupe carré de même construction.
125 et cette vieille plume noire sans boucle, battue du vent et de la pluie ! et ce grand manteau dont on pourrait faire une tente ! et ces cheveux en désordre, sans peignes et sans frisure ! et ces bottines à éperons de fer, souillées de boue et de poussière !
2. Le plaisant placet de Benignus Spiagudry contient six propositions complétives amenées par *que* (page 78).

quand il aura subi sur l'échafaud une condamnation infamante,
quand sa fille, retombée au-dessous des derniers rangs de la société, sera souillée à jamais...

Les trois subordonnées sont précédées de la même locution conjonctive : **sans que**

553 et il faudra mourir la nuit, dans un cachot obscur,
sans que le monde puisse entendre mes malédictions,
sans que ma voix puisse tonner sur eux d'un bout du royaume à l'autre,
sans que ma main puisse déchirer le voile de tous leurs crimes !

du même pronom : **où**

430 La mêlée en était arrivée à ce point
où la férocité entre dans tous les cœurs,
où l'on préfère à sa vie la mort d'un ennemi que l'on ne connaît pas,
où l'on marche avec indifférence sur des amas de blessés et de cadavres...

que

542 est-ce que je m'occupe, moi, de vos rapines, des vêtements, des bijoux que vous volez aux prisonniers,
de l'eau sale que vous versez dans leur maigre bouillon,
des tourments que vous leur faites éprouver pour tirer d'eux de l'argent ?

qui

551 C'est toi qui as rompu ma carrière ;
qui m'as empêché d'être exécuteur royal de Copenhague ;

qui m'as fait jeter comme bourreau de province, dans ce misérable pays.

Ce pronom **qui** entre dans des constructions d'une symétrie remarquable :

25 j'ai toujours pensé qu'il y avait plus de facultés spirituelles sous le casque du gendarme Thurn, qui vainquit le diable avec le sabre et la langue,
que sous la mitre de l'évêque Isleif, qui a fait l'histoire de l'Islande,
ou sous le bonnet carré du professeur Schœnning, qui a décrit notre cathédrale.

213 chaque isthme avait son démon qui le hantait,
chaque anse sa fée qui l'habitait,
chaque promontoire son saint qui le protégeait[1].

Cette symétrie de composition donne plus de relief à la triade qui se détache mieux du contexte. Certes, les constructions d'un dessin aussi net, aussi régulier sont encore rares ; mais celles-ci montrent la virtuosité de ce prosateur de dix-neuf ans ; elles permettent aussi par la pureté de leurs lignes, par la fermeté de leurs sons, d'apercevoir la forme idéale, simple et harmonieuse, vers laquelle tend le groupement ternaire, qui est incontestablement, en 1821-

1. Quelques groupes carrés sont formés de quatre propositions subordonnées :
325 Votre courtoisie daignera ensuite nous dire qui elle est, d'où elle vient, où elle va, et quelles sont les histoires que racontent les vieilles femmes de son pays.
361 Il y a quelque chose de sinistre et de désolé dans l'aspect d'une campagne rase et nue, quand le soleil a disparu, lorsqu'on est seul, qu'on marche en brisant du pied des tronçons de paille sèche, au cri monotone de la cigale et qu'on voit de grands nuages déformés se coucher lentement sur l'horizon, comme des cadavres de fantômes.
Les quatre propositions sont symétriquement ordonnées :
114 Sais-tu qu'il commande à toutes les puissances des ténèbres ? qu'il renverse des montagnes sur des villes ? que son pas fait crouler les cavernes souterraines ? que son souffle éteint les fanaux sur les rochers ?

1822, le procédé le plus caractéristique du style de Victor Hugo, romancier.

II. *Les mécanismes.*

> « Le génie ressemble au balancier qui imprime l'effigie royale aux pièces de cuivre comme aux écus d'or. »
>
> *Préface de Cromwell*, p. 50.

Comment la pensée de l'écrivain s'inscrit-elle dans la forme triple ?

Les groupes ternaires de *Han d'Islande* sont plus pleins que ceux du premier *Bug-Jargal. La plupart sont des énumérations* ; elles rassemblent maintenant des détails caractéristiques et elles deviennent plus pittoresques, par la couleur, par la comparaison et surtout par l'antithèse [1].

1. *Détails caractéristiques :*
150 Il avait le front bas, le nez camard, les sourcils épais ;
197 A sa haute taille, à sa longue barbe blanche, à un chapelet,...
physiques et moraux :
112 Schumacker resta quelque temps les bras croisés et la tête courbée, enseveli dans ses rêveries.
199 du beau, du grand, de l'excellent jeune homme.
Couleurs:
184 son esprit s'était envolé au golfe de Drontheim, dans cette sombre prison, sous ces lugubres tours...
204 Et, arrachant ses gants, sa barbe noire et son capuchon, il découvrit un atroce visage, une barbe rousse et des mains armées d'ongles hideux.
Comparaisons :
363 De larges gouttes de pluie commençaient à tomber ; son manteau se gonflait comme une voile, et la plume de sa toque, tourmentée par le vent, battait son visage.
503 Vous, vieillard, continua-t-elle, vous allez nous tenir lieu de familles et de pères ; ce cachot sera le temple ; cette pierre, l'autel.
Antithèses :
124 Cet interrogatoire, les idées qu'il faisait naître en lui, l'obligation de se taire, le jetaient dans un trouble...
492 immoler son existence, je ne dis pas à l'existence, mais à un sourire, à une larme de l'être aimé.
107 Quelque jour peut-être on lui fera un carcan du noble collier, on lui

Des triades d'une construction symétrique apportent, en 1821-1822, un ensemble très net : portrait, paysage, idée. Par la triple énumération, l'écrivain précise souvent sa pensée et en exprime toutes les nuances :

52 Elle pria pour son père, pour le puissant tombé, pour le vieux captif abandonné.

180 et deux méchants qui conversent, avec tout le cynisme du tête à tête, de leurs passions, de leurs plaisirs, de leurs intérêts, se sont l'un à l'autre comme un effroyable miroir.

etc...

Beaucoup de ces groupes sont maintenant composés de termes,

quelquefois en régression de sens :

87 de n'être que le gouverneur, le précepteur, le pédagogue...

le plus souvent en progression :

497 n'es-tu pas mon bien, mon orgueil, mon idolâtrie ?

472 Personne, dit le président, n'a-t-il éveillé, encouragé et dirigé votre insurrection ?

430 tous, pêle-mêle, se heurtèrent, se saisirent, s'étreignirent...

528 Votre tête va être tranchée, votre corps brûlé, votre cendre jetée au vent...

Entre les deux extrêmes, se place le moyen terme :

213 des esprits infernaux, intermédiaires ou célestes.

brisera sur le front sa couronne de comte, on lui battra les joues de ses aiguillettes de colonel.

Tout entre dans la même triade : antithèse, comparaison, couleur :

401 son œil est doux et austère, son teint frais comme celui d'une jeune fille, ses cheveux châtains.

Mais — il faut le constater — le contenu de certains groupes est un peu décevant. Parfois le rapprochement de trois mots presque synonymes ne rend guère l'idée plus précise ; on sent alors que celui qui parle (toujours Victor Hugo) se laisse aller au même balancement oratoire, très simple. Parfois même on ne discerne aucune progression dans le rassemblement des termes:

358 Quel est ce monstre, cet ogre, ce vampire..?
231 délivrer son pays d'un monstre, d'un brigand, d'un démon.

Termes vagues, qui remplissent de leurs sons plus que de leur sens la forme ternaire ! Ce groupement, dans *Han d'Islande,* semble être un procédé d'éloquence plutôt que d'analyse. La même idée y est triplée ou détriplée, automatiquement ; la décharge verbale est provoquée comme par le déclenchement de trois réflexes cérébraux et trois mots, voisins de sens, viennent se juxtaposer dans le balancement familier. Toutefois cette triade oratoire, plus sonore que pleine, augmente le poids de la pensée par sa triple cadence, d'un effet puissant ; par la triple répétition, par la tripartition, l'idée pénètre plus profondément dans l'oreille et dans l'esprit de l'auditeur ou du lecteur. En 1821-1822, c'est donc surtout la synonymie qui rapproche les éléments des groupes ternaires. Certes, il y a, çà et là, dans cette jeune prose lyrique de l'enflure[1] ; l'expression est parfois une parure plutôt qu'une armure et la richesse de la forme ne dissimule pas toujours la pauvreté du fond ; mais ce défaut de jeunesse disparaîtra bientôt, dans la période de la maturité.

1. « La boursouflure de son style,... c'est une boursouflure de bronze. »
Théophile Gautier, *Victor Hugo*
(Angelo, 5 juillet 1835), p. 102.

L'étude du style inégal et nerveux de *Han d'Islande* permet de se rendre compte que le cerveau de Victor Hugo possède, à cette époque, d'autres mécanismes[1]. Non seulement trois synonymes se joignent pour composer la triade, mais la force associationnelle de certains mots est telle qu'ils reviennent former les trois maillons de la chaîne :

231 délivrer son pays d'un monstre, d'un brigand, d'un démon.

340 Près d'attaquer un brigand redouté d'une province entière, un monstre, un démon peut-être[2].

Trois groupes contiennent les mêmes termes :

410 Et les arquebusiers de Munckholm ! Et les hulans de Slesvig !.. Et les dragons danois !..

412 malgré les arquebusiers, les hulans, les dragons...

421 distinguait à peine de loin les arquebusiers, les dragons, les hulans.

Les mêmes triades repassent ainsi dans cette prose, comme des clichés :

465 si vous êtes coupable de haute trahison, de conspiration, de révolte par les armes.

463 mêlé aux mots de conspiration, de révolte des mines, de haute trahison...

178 je ne sais quel serf, paysan ou vassal.

393 Quel était le serf, vassal ou paysan...

1. « Le plus savant homme n'a point en parlant la conscience des mécanismes qui produisent sa parole ; mais ces mécanismes agissent en lui sans sa coopération réfléchie, comme ils agissent chez l'enfant et comme ils ont dû agir chez les hommes primitifs. »

Ernest Renan, *De l'origine du langage*, p. 34.

2. Un petit homme, un monstre, un démon, p. 379.
« Les automatismes verbaux préexistent à l'usage de la pensée et ils se présentent au premier signe de la pensée, s'imposent à elle et la débordent. »

Henri Delacroix, *Le langage et la pensée*, p. 397.

Style vibrant, où la pensée se traduit et s'inscrit par les mêmes termes dont l'ordre parfois s'intervertit ; mais le balancement ternaire détermine et limite toujours la forme extérieure de ces associations.

Le mécanisme apparaît aussi dans la description des personnages. Des « types » sont figurés de la même façon, souvent par les mêmes expressions.

Voici le portrait d'Ordener (dans le cadre de la triade sont associées trois impressions visuelles) :

405 Ce jeune homme, au manteau vert, à la plume noire...

et la mémoire prodigieuse du romancier, qui a gardé le souvenir ou l'empreinte de l'expression première, reproduit plus loin — sans doute très facilement — le même portrait, avec les mêmes mots à la finale des trois éléments (association maintenant autant auditive que visuelle) :

452 Un jeune homme, te dis-je, vêtu d'un grand manteau vert et coiffé d'une toque à plume noire.

Ainsi, par la force de l'association des idées ou des sensations ou simplement des mots, les mêmes expressions tendent à revenir dans certains groupes :

217 Ce seigneur Hacket était un homme petit, et gras, vêtu de noir, dont la figure joviale avait une expression sinistre.

228 un autre petit homme, assez replet, vêtu de noir, d'un visage gai...

370 C'était un petit homme, gras, vêtu de noir, à l'œil gai et faux.

Dès 1821-1822, le cerveau de Victor Hugo a donc un penchant très marqué à certaines associations ; cette aptitude naturelle tend, à l'époque de *Han d'Islande,* à devenir une habitude et la personnalité même de l'écrivain semble parfois constituée par des mécanismes cérébraux très simples, à enchaînement ternaire.

Les deux figures, par lesquelles Victor Hugo donne à sa pensée plus de pittoresque, l'antithèse et la comparaison, agissent dès 1821-1822 sur la forme intérieure de la triade.

L'*antithèse* divise le groupe de souffle en deux parties non seulement en opposant un terme aux deux autres, mais en le séparant par un long repos :

332 En chat, en singe, à la bonne heure, cela c'est vu ; — mais en ours !

60 Je n'en ai ni les galons, ni les franges, lieutenant ; — mais j'en porte le sabre.

62 vous n'êtes point encore capitaine, ni le fils du vice-roi colonel ; — et les sabres sont toujours des sabres.

71 L'ouragan est suivi de l'ouragan, l'avalanche entraîne l'avalanche, — et moi je serai le dernier de ma race

426 on peut affronter chaque jour les animaux farouches, franchir des abîmes d'un bond, — et fuir devant une décharge d'artillerie.

La *comparaison* apporte deux des termes de la triade :

406 Et il est aussi vrai que c'est du diamant, répartit celui-ci en laissant tomber le pan de sa casaque,

qu'il est vrai que la lune est à deux journées de

marche de la terre, et que le cuir de mon ceinturon est du cuir de buffle mort.

94 Ce païen, répondit le vieillard à voix basse, a autant de retraites que l'île de Hatteren a de récifs,
que l'étoile Sirius a de rayons.

179 C'est un farouche montagnard,
haut et dur comme un chêne,
féroce et hardi comme un loup dans un désert de neige.

Les deux comparaisons, contenues dans les deux derniers termes, s'opposent l'une à l'autre :

554 Le désespoir avait remué le fond de son âme ainsi qu'une lie, et, après avoir rampé comme le tigre,
il se redressait comme lui.

553 Non, je ne mourrai pas ainsi !
je n'aurai point vécu comme un serpent formidable
pour mourir comme le misérable ver qu'on écrase !

L'antithèse et la comparaison, en apportant plus de couleur à la triade, nuisent parfois à son balancement.

Le mouvement ternaire commence à rassembler les groupes doubles. Chacun des éléments de la triade contient alors deux termes :

37 Le règlement porte que
« le roi et les membres de la famille du roi,
le vice-roi et les membres de la famille du vice-roi,
l'évêque et les chefs de la garnison, sont seuls exceptés ».

Dans *Han d'Islande,* des groupes ternaires se suivent, le plus souvent par deux. Il est facile de découvrir les mécanismes qui ont rapproché certains de ces groupes.

L'antithèse.

La phrase se compose de deux parties qui opposent leurs triades :

513 Alors, les pieds dans le sang, il promena son œil farouche et hardi sur le tribunal,
les archers
et la foule, et l'on eût dit que tous ces hommes palpitaient d'épouvante sous le regard de cet homme désarmé,
seul
et enchaîné.

Une seconde phrase complète, par ses trois termes antithétiques, l'idée exprimée par la première :

439 Je ne suis plus le comte de Griffenfeld, poursuivit celui-ci ;
je ne suis plus le grand chancelier de Danemark et de Norvège,
le dispensateur favori des grâces royales.
le tout-puissant ministre.
Je suis un misérable prisonnier d'état,
un proscrit,
un pestiféré politique.

L'antithèse est développée par deux groupes ternaires qui détruisent l'idée contenue dans le précédent :

503 Si tu étais encore puissant,
libre
et glorieux, mon Ordener, je pleurerais et j'éloignerais ma fatale destinée de la tienne. Mais maintenant

que tu ne crains plus la contagion de mon malheur,
que tu es ainsi que moi captif,
flétri,
opprimé,
maintenant
que tu vas mourir, je viens à toi.
etc...

III. — *La comparaison et l'antithèse.*

Une description, commencée par trois comparaisons, s'achève par trois antithèses :

253 C'étaient tantôt de longues murailles démantelées, se roulant en ceinture autour d'un roc;
tantôt des tourelles grêles et aiguës surmontant la pointe d'un pic comme une couronne :
ou, sur la tête blanche d'une haute montagne, de grosses tours groupées autour d'un grand donjon, et présentant de loin l'aspect d'une vieille tiare.
On voyait près des frêles arcades ogives d'un cloître gothique, les lourds piliers égyptiens d'une église saxonne ;
près de la citadelle à tours carrées d'un chef païen, la forteresse à créneaux d'un sire chrétien ;
près d'un château-fort ruiné par le temps, un monastère détruit par la guerre.

IV. — *L'énumération.*

C'est le mécanisme *le plus fréquent*; les triades énumératives semblent s'engendrer les unes les autres :

513 Il est impossible de peindre les divers mouvements
de terreur,
d'étonnement

et d'indignation qui, pendant cette scène horrible, avaient agité le peuple,
les gardes
et les juges.

62 Vous aurez l'honneur de vous battre avec le futur beau-frère d'un haut seigneur,
du fils du vice-roi de Norvège,
du baron Ordener Guldenlew, lequel, à l'occasion de cet illustre hyménée, comme dit Artamène, va être créé comte de Daneskiold,
colonel
et chevalier
de l'éléphant.

Les titres, les dignités, les charges sont cités, par trois, dans la même déclaration :

467 Autrefois, répondit-il en regardant fixement le président, on m'appelait comte de Griffenfeld et de Tongsberg,
prince de Wollin,
prince du Saint-Empire,
chevalier de l'ordre royal de l'Eléphant,
chevalier de l'ordre royal de Dannebrog,
chevalier de la toison d'or d'Allemagne et de la jarretière d'Angleterre,
premier ministre,
inspecteur général des universités,
grand-chancelier de Danemark et de...

Le souffle ternaire, plus fort maintenant, s'apaise ordinairement après trois énumérations :

487 C'était le fameux captif de Munckholm,
c'était le redoutable démon d'Islande,
c'était surtout le fils du vice-roi,
qui occupaient toutes les pensées,
toutes les paroles,

tous les regards. La rumeur, mêlée de plaintes,
de rires,
de cris confus,
qui s'échappait de l'auditoire, s'abaissait et s'élevait comme une flamme qui ondoie sous le vent.

Mais la période ternaire devient parfois fort longue, engrenant des groupes de subordonnées, avec leurs antithèses :

526 Ils cherchent avec un horrible empressement à saisir la pensée de la destruction sur les traits décomposés de celui qui va mourir,
comme si quelque révélation du ciel ou de l'enfer devait apparaître, en ce moment solennel, dans les yeux du misérable ;
comme pour voir quelle ombre jette l'aile de la mort planant sur une tête humaine,
comme pour examiner ce qui reste d'un homme quand l'espérance l'a quitté.
Cet être, plein de force et de santé, qui se meut,
qui respire,
qui vit,
et qui, dans un moment, cessera de se mouvoir,
de respirer,
de vivre, environné
d'êtres pareils à lui, auxquels il n'a rien fait.
qui le plaignent tous,
et dont nul ne le secourra,
ce malheureux.....
cette vie.....
etc...

Parfois les éléments qui constituent les groupes se mêlent, se pénètrent, se posent en recouvrement les uns sur les autres et forment des dessins symétriques, comme *des imbrications*.

Une proposition appartenant à une formation ternaire est placée entre deux autres groupes :

562 Il voit tous ses rêves ambitieux s'évanouir,
son passé flétri,
son avenir mort.
Il a voulu perdre ses ennemis ;
il n'a réussi qu'à perdre son crédit,
son conseiller
et jusqu'à ses droits de mari et de père.

La période, à cause de cette disposition symétrique des triades, est alors d'une étonnante architecture :

415 car à peine la lumière de la carabine eut-elle brillé dans la nuit, à peine le bruit fatal de la poudre eut-il éclaté dans le silence,
qu'un millier de voix formidables s'élevèrent inattendues
sur les monts,
dans les gorges,
dans les forêts ;
qu'un cri de : Vive le Roi ! immense comme un tonnerre roula sur la tête des rebelles, à leurs côtés, devant et derrière eux,
et que la lueur meurtrière d'une mousqueterie terrible,
éclatant de toutes parts,
les frappant
et les éclairant à la fois, leur fit voir, parmi les rouges tourbillons de fumée, un bataillon derrière chaque rocher, et un soldat derrière chaque arbre.

Dès 1821-1822, sur la structure du groupe ternaire, groupe de souffle qui s'équilibre et forme d'art qui s'organise, agissent toutes les tendances associationnelles de l'esprit de Victor Hugo ; déjà les triades se multiplient,

deviennent plus variées, lourdes ou légères, longues ou brèves, lentes ou rapides, et le souffle plus fort les rassemble maintenant en de larges périodes magnifiquement ordonnées.

Verbalisme et *instinct de symétrie*, tels sont, à vingt ans, les traits essentiels du génie de Victor Hugo, qui va, d'œuvre en œuvre, ajouter à la prose du roman non seulement son rythme, mais encore sa sonorité.

L'HOMOPHONIE.

I. *Les rimes et les assonances.*

Dans « *cette espèce de roman en prose* », les rimes et les assonances se répondent, mais beaucoup plus fréquemment que dans le premier *Bug-Jargal*.

L'une d'elle revient, en écho :

135 une heure de route silen**cieuse** et, par conséquent, ennu**yeuse**.

135 Cela annonce l'o**rage**. Le souffle du nord-ouest amène les nu**ages**.

138 était le seul **bruit** qui s'élevât dans l'obscurité de la **nuit**.

449 Tue donc cet oiseau, Haspar, il **crie** comme une mauvaise **scie**.

495 Pourquoi ne pas laisser les corps écouter en si**lence** le langage mystérieux des intelli**gences**.

etc...

On entend souvent deux jeux d'homophonie :

216 il **rit** de la mandra**gore**. Il **rit** comme un insensé qui joue avec une tête de **mort**.

297 comme un épagneul qui dé**ploie** toutes ses gentil**lesses** sur le so**pha** de sa maî**tresse**.

443 Je vous obéirai tou**jours**, mon **père** ; mais n'es**pére**z pas son re**tour**.

448 quelque chose de féroce comme le rire de leur **père** et de ha**gard** comme le re**gard** de leur **mère**.

544 son infernale intrigue si inopiné**ment** dévoi**lée** et si invinciblement démon**trée**.

330 Frère Braal, répliqua le chas**seur** d'un air d'hu**meur**, je ne confie mes se**crets** qu'à mon mous**quet**.

306 comme une vieille femme qui songe à la robe qu'elle va se **filer** avec du chanvre déro**bé**, tandis que la griffe du chat em**brouille** sa que**nouille**[1].

etc...

Les rimes ou assonances se succèdent, trois par trois :

138 Un nouvel **éclair**, un nouveau coup de ton**nerre** lui cou**pèrent** la parole.

139 Cependant une lu**mière** était descendue de meur**trière** en meur**trière**.

190 Il y a dans ces montagnes des bandes de mi**neurs** et de chas**seurs**, souvent redoutables aux voya**geurs**.

209 Est-ce qu'un messa**ger** ne t'a pas appor**té** un coffre de fer scel**lé** ?

295 qui couraient par tout son **corps** annonçaient seuls qu'il n'était pas en**core** tout à fait **mort**.

306 mais placé entre la crainte du bri**gand** et la nécessité d'en faire son instru**ment**, il ne manifesta pas son méconte**ment**.

512 les soldats qui gardaient le géant recu**lèrent**. Le petit

1. Les rimes et les assonances s'accumulent dans la prose de *Han d'Islande* : 550 on eût dit un tigre flattant un éléphant au moment où le pied pesant du monstre presse son ventre haletant.

homme, prompt comme le ton**nerre**, s'élança sur le montagnard décou**vert**.

336 Est-ce donc arri**ver** au même but, demanda Ordener d'une voix tran**quille**, que de préfé**rer** une mort **stérile** à un dan**ger** **utile**?

137 Ils s'arr**êtèrent** spontané**ment** et l'**éclair** fut suivi immédiate**ment** d'un coup de ton**nerre** viol**ent**.

etc...

En 1821-1822, les mêmes sons pénètrent dans le groupe ternaire qui est parfois formé, comme on l'a vu plus haut, de trois verbes au même temps : futur, imparfait, parfait, infinitif, participe présent. Cette homophonie finale est surtout sensible dans les groupes qui rapprochent trois participes passés d'un temps composé :

468 Ai-je emprison**né**, condam**né**, deshono**ré** un bienfaiteur?

473 Personne, dit le président, n'a-t-il éveil**lé**, encoura**gé** et diri**gé** votre insurrection [1] ?

Cependant une énumération à treize termes prouve, par sa composition, que Victor Hugo ne s'attache pas encore à rapprocher par trois ou par six les mots de finale semblable :

77 Benignus Spiagudry médecin, antiquaire, sculpteur, minéralogiste, naturaliste, botaniste, légiste, chimiste, mécanicien, physicien, astronome, théologien, grammairien.....

Déjà le prosateur se contente d'accumuler les termes, qui débordent ainsi les formes familières du style; *le torrent verbal commence à couler.*

1. Une triade latine est homophone :
231 Quid citharā, tubā vel campanā dignius ?

II. *Les allitérations.*

Comme le premier *Bug-Jargal, Han d'Islande* contient de nombreuses allitérations ; mais elles sont maintenant plus accusées :

405 Eh bien ! dit Guldon en se rappprochant de Kennybol, c'est celui-là qui connaît le comte... ce fameux comte, enfin, comme je te connais, notre capitaine Kennybol.

445 et tandis que sa poitrine oppressée se dégonflait par de longs soupirs, la pauvre Ethel, palpitante d'effroi, pleurait à ses pieds.

539 j'ai ébréché des scies d'acier sur des crânes.

etc...

On retrouve en 1821-1822, plus qu'en 1818, de triples rapprochements des mêmes sons :

493 C'était la lourde porte de fer de son cachot,
qui s'ouvrait en grondant sur ses gonds.
253 de **grosses tours groupées autour** d'un **grand** donjon.
464 toutes les têtes s'agitèrent dans l'ombre,
comme les sombres vagues d'une mer orageuse,
sur laquelle le tonnerre s'apprête à gronder.

Quelques groupes ternaires sont nettement allitérés ; on entend dans chacun des termes :

la même voyelle et la même consonne : *au*, *r*

324 ne voyait voler au-dessus de sa tête que l'**autour**, le **gerfaut** ou le **faucon-pêcheur**.

la même consonne : *r*

522 j'exècre les hommes, parce qu'ils sont fourbes, ingrats, cruels.
559 sous une couche de pierres, de poutres et de ferrures.
391 franchirent des torrents, des ravins, des marais...

p

310 Foudroyé en quelque sorte par la surprise, l'épouvante et le désespoir.
68 un homme petit, épais et trapu[1].

La même consonne se trouve placée à l'initiale des trois substantifs d'un groupe:

440 Je suis un misérable prisonnier d'état, un proscrit, un pestiféré politique.

Par ces allitérations, spontanées ou voulues, les termes de la triade s'accordent mieux et commencent à s'harmoniser.

III. *Le même mot.*

Dans *Han d'Islande,* plus que dans le premier *Bug-Jargal,* Victor Hugo se plaît à reprendre le même mot. En 1821-1822, des passages entiers sont faits de cette répétition.

297 Je **voudrais** que tu pusses **parler,** compagnon Friend, pour me dire si elle égale ma **joie**, la **joie** dont palpitent tes **entrailles** d'ours quand tu dévores des **entrailles** d'homme; mais non, je ne **voudrais** pas t'entendre **parler,** de peur que ta **voix** ne me rappelât la **voix** humaine. Oui, **gronde** à mes pieds, de ce **grondement**... **Lève**, Friend, **lève** ta tête vers moi.

1. Page 28 : un homme petit et trapu.

Ce goût de la reprise, qui se manifestait déjà dans le récit de 1818, s'affirme donc dans le roman de 1822. Les procédés deviennent plus apparents ; maintenant les mêmes mots entrent dans *des constructions symétriques, d'un mécanisme simple.*

Le renversement. Souvent Victor Hugo intervertit l'ordre des mêmes mots :

83 ou le remords et plus de crimes, ou le crime et plus de remords.

90 que lui importait d'ailleurs que le brigand tuât le voyageur, ou le voyageur le brigand ?

105 Le géant s'irriterait du bonheur du centurion, et le centurion des assiduités du géant.

148 des prêtres chrétiens se rendent utiles à qui leur nuit, voudraient-ils nuire à qui leur est utile ?

151 je m'applaudis du hasard qui a amené le pasteur vers la brebis égarée, afin, sans doute, que la brebis revînt enfin au pasteur.

200 et Caroll avait bien souffert loin de sa Lucy, et Lucy avait bien pleuré loin de son Caroll.

449 Femme, écoute ; écoutez, enfants.

567 la liberté et le bonheur avaient trop ébranlé son âme ; elle alla jouir d'un autre bonheur et d'une autre liberté.

etc...

Ce mécanisme apparaît dans quelques groupes formés de deux triades dont la seconde reprend, mais en ordre inverse, les termes de la première :

231 pour délivrer son pays d'un monstre,
d'un brigand,
d'un démon, en qui tous
les démons,
les brigands
et les monstres semblent réunis ?

Le renversement vient renforcer l'antithèse, en la symétrisant:

108 le roi,
le vice-roi
et le grand-chancelier ont, il est vrai, tout disposé pour cette union; ils la désirent, ils la veulent; mais puisqu'elle déplaît au seigneur étranger, qu'importe le grand-chancelier,
le vice-roi
et le roi!

La sentence. La répétition du même mot donne à certaines pensées l'allure concise des proverbes :

122 fille de rustre ne peut aimer qu'un rustre.
130 Bonne action donne bon conseil.
478 l'œil d'une amante ressemble à l'œil d'une mère.
180 Le crime fait horreur au crime même.
297 le sang lave le sang.
etc...

C'est en 1821-1822 que ces sortes de sentences apparaissent dans la prose de Victor Hugo.

Quelques triades sont constituées par le rapprochement de ces formules lapidaires :

73 L'ouragan est suivi de l'ouragan,
l'avalanche entraîne l'avalanche,
et moi je serai le dernier de ma race.

60 prince contre prince,
berger contre berger, comme disait le beau Léandre.
— S'il faut dire aussi : lâche contre lâche! reprit Ordener.

La cascade. Dans l'exemple qui suit, d'une construction

singulière, l'idée descend d'un mot sur l'autre, comme en cascade :

403 Notre capitaine, tu es bien toujours le même démon Kennybol,

le loup des chevreuils,
l'ours des loups
et le buffle des ours !

Le triple emploi du même mot à de courts intervalles devient, en 1821-1822, un véritable mécanisme de style. Les exemples de cette répétition ternaire abondent dans *Han d'Islande* :

497 **Pardonne**-moi, mon bien-aimé Ordener, **pardonne**-moi comme je te **pardonne.**
242 Parlons de nos **affaires** ! se dit intérieurement Musdoemon choqué ; il paraît que mes **affaires** ne sont pas nos **affaires**.

etc...

De cette manière reviennent trois fois, dans cette prose, noms communs, noms propres, verbes, mêmes expressions. Victor Hugo aime aussi à rapprocher les uns des autres les mots de même famille ; dès cette époque, il s'intéresse à l'étymologie, sans doute pour mieux connaître son vocabulaire et pour donner plus de précision à son style.

Il fait dire à Spiagudry :

249 le mot janua, qui vient de Janus, dont le temple avait des portes si célèbres, n'a-t-il pas engendré le mot janissaire, gardien de la porte du sultan ?

C'est à partir de *Han d'Islande* que le même mot entre dans la composition du groupe ternaire, non seulement le

même adjectif, la même préposition, le même adverbe, le même verbe, la même conjonction, le même pronom, mais *le même substantif*, c'est-à-dire le mot qui porte le plus souvent l'idée principale[1]. Dans la prose de Victor Hugo, romancier, apparaît dès lors une nouvelle symétrie verbale, très intéressante :

467 **chevalier** de l'ordre royal de l'Eléphant,
chevalier de l'ordre royal de Dannebrog,
chevalier de la toison d'or d'Allemagne et de la jarretière d'Angleterre.

390 **Mort** à Guldenlew !
Mort aux oppresseurs !
Mort à d'Ahlefeld !

La triple répétition du même mot, quel qu'il soit, vient parfois renforcer la symétrie phonique des triades :

301 il y a **quelque** source à empoison**ner,**
quelque village à incendi**er,**
ou **quelque** arquebusier de Munckholm à égor**ger ?**

421 ces soldats **si** bien ar**més,**
si bien ran**gés,**
si sûrement pos**tés**...

213 **chaque** isthme avait son démon **qui** le han**tait,**
chaque anse sa fée **qui** l'habi**tait,**
chaque promontoire son saint **qui** le proté**geait.**

Dans le passage ci-dessous se suivent des groupes de mêmes sons et de même mots :

1. « Les mots importants, générateurs sonores de la phrase, dit M. *Henri Delacroix*, frappent d'une sorte de vassalité tonique les mots secondaires. »
Le langage et la pensée, p. 433.

480 je dois être ici **seul** accus**é**,
seul jug**é**
et **seul** condamn**é**. Il s'arrêta un moment et ajouta d'un accent moins ferme :
— Car je suis **seul coupable** !
— **Seul coupable** ! s'écria le président.
— **Seul coupable** ! répéta le secrétaire intime.

La même expression est répétée ici *comme par un double écho sonore.*

Le rythme.

> « Les lois du rythme dérivent de la nature même de l'homme. »
>
> Lurin. *Éléments du rythme,* p. 105.
>
> « Cette énergie vitale, comme toute énergie, se débite par vagues successives rythmiquement. Mais ce rythme est vivant et, donc, ne manifeste que la tendance à l'isochronisme sans en avoir jamais la métrique et mécanique régularité. »
>
> Marcel Jousse.
> *Le style oral, rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs,* p. 252.

La plupart des groupes ternaires de *Han d'Islande* se composent de trois éléments d'inégale longueur.

Parfois les trois termes ont, en plus de leur construction symétrique, à peu près le même nombre de syllabes; l'oreille est alors très sensible à leur balancement :

223 Il écoutait les bruits lointains des forges, mêlés
au sourd mugissement des grands bois magiques,
aux cris intermittents des oiseaux sauvages
et à la grave harmonie des vagues.
497 par l'abandon de mon Ethel,
par le lâche oubli de mes serments,
par le sacrifice de mon amour !

La phrase parfois hésite, au début, et ne prend pas tout de suite un balancement ternaire ; puis elle se resserre et vibre

intensivement comme l'émotion elle-même ; alors passent des groupes parfaitement équilibrés :

430 Les rangs enfoncés se mêlèrent.
Chefs rebelles, officiers royaux,
soldats, montagnards,
tous, pêle-mêle,
se heurtèrent,
se saisirent,
s'étreignirent,
comme deux troupeaux de tigres affamés qui se joignent dans un désert. Les longues piques,
les bayonnettes,
les pertuisanes étaient devenues inutiles.

Le rythme de la triade s'accordera-t-il toujours avec la pensée ? Selon l'idée à traduire, va-t-il se ralentir ou se précipiter ? Sera-t-il fort ou faible, comme l'émotion elle-même ? Et chaque émotion aura-t-elle son mouvement et son cri particuliers ?

Certains exemples montrent cette adaptation du rythme à l'idée. Voici

une interrogation précise, pressante :

391 Ami, quel est ce rocher, là-bas,
au sud,
à droite ?

la marche rapide des insurgés :

391 franchirent des torrents,
des ravins,
des marais...

Un rythme plus large traduit la douleur « qui gonfle le cœur de l'infortunée jeune fille » et la reprise des mêmes mots rend cette douleur encore plus lourde :

436 celui qui lui appartenait par tous ses souvenirs,
par toutes ses douleurs,
par toutes ses prières.

La comtesse pour torturer Ethel prononce gravement ses accusations avec un rythme lent, en appuyant sur les mêmes consonnes rudes :

398 Que voulez-vous dire ?
— Que votre père conspire contre l'état ;
que son crime est presque découvert ;
que ce crime entraîne la peine de mort.

Le plus souvent, la succession des trois segments brefs, qui composent la plupart des groupes ternaires de *Han d'Islande*, produit comme un martèlement. La cadence qui frappe cette prose est en effet très marquée et beaucoup d'idées semblent venir *se fixer dans des formes arrêtées d'avance par un rythme vigoureux et énergique*.

Des pensées différentes ont de semblables battements :

87 de n'être que le gouverneur,
le précepteur,
le pédagogue...
222 dans un cadre de hauts rochers,
de sapins noirs
et de grands chênes.

---

103 Il faudrait par exemple adoucir notre climat,
orner nos traditions,
modifier nos noms barbares.
395 le général Ahrensdorf,
l'évêque Spollyson,
le chancelier d'Ahlefeld ?

etc...

Ce n'est pas toujours l'idée qui détermine le mouvement de la triade. *Le plus souvent Victor Hugo impose à sa pensée le balancement de son éloquence ; il fait vibrer les personnes et les choses selon son propre rythme.*

Cette prose cadencée, qui tire sa beauté de sa spontanéité rythmique, est donc plus subjective qu'objective ; une forme ternaire, préverbale, symétrise d'elle-même la plupart des sensations et des émotions de l'artiste. Ce qui fait luire ou vibrer l'âme de cristal vient souvent se condenser dans cette unité psycho-physiologique du style. L'écho sonore, qui n'est ni fidèle, ni exact, transforme et reforme, selon ses propres mécanismes. Quelles que soient ses adaptations et ses variations, la triade traduit surtout le chant du poète, « le chant qui répond en lui au chant qui est hors de lui[1] ».

« Victor Hugo est incapable de rester longtemps hors de soi[2] », dit Brunetière ; « ses paysages, comme ses chants, lui sont intérieurs[3] ».

Dans quelques groupes bien équilibrés, la répétition du même mot vient renforcer l'idée :

214 Car quelle fée,
quel diable
ou quel ange eût osé...

403 et les chevreuils !
et les gerfauts !
et les faisans !

1. Préface des *Voix intérieures*.
2. F. Brunetière, *Victor Hugo* (Leçons faites à l'Ecole normale), II, p. 278.
3. F. Brunetière, *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*, 7e série, p. 205.

390 Mort à Guldenlew !
Mort aux oppresseurs !
Mort à d'Ahlefeld !
233 Peut-être quelque bête malfaisante,
quelque animal impur,
quelque monstre hideux...
487 C'était le fameux captif de Munckholm,
c'était le redoutable démon d'Islande,
c'était surtout le fils du vice-roi qui occupaient
toutes les pensées,
toutes les paroles,
tous les regards.

Le rythme du groupe est appuyé par le retour symétrique du même mot et du même son :

158 en Franconie par le plus nouveau marié,
à Reutlingue par le plus jeune conseiller,
à Stedien par le dernier bourgeois installé !

On trouve déjà à l'intérieur de quelques triades rythmiques des accords harmonieux :

52 elle récita le **cantique** de la sul**amite**,
l'**épouse** qui attend l'**époux**,
et le retour du bien-aimé.
184 au golfe de Drontheim,
dans cette **sombre prison**,
sous ces lu**gubres tours**.

Chaque segment contient une homophonie (la même voyelle ou la même consonne) :

301 avec son visage de tigre,
ses **membres ramas**sés,
ses épaules sanglantes.

En plus du même mot, on entend dans la triade des répétitions de voyelles ou de syllabes ;

180 car chaque rapport o**dieux**,
chaque af**freuse** coïn**cide**nce,
chaque **hideuse** parité...

Est-ce que la répétition de la même syllabe sonore ne donne pas plus de force à cette voix balancée qui reproche ?

209 Quoi ! je t'ai envoyé de l'**or**
et je t'app**or**te du sang,
et tu pleures enc**ore** !

. Cette prose, dont certains éléments homophoniques tendent vers la symétrie syllabique, va-t-elle — par l'harmonie — se rapprocher de la poésie jusqu'à se confondre parfois avec elle ?

Les vers blancs, qui sont si nombreux dans cette œuvre, n'entrent pas dans la composition rythmique des groupes ternaires. Un seul passage, fait de six imprécations, contient trois balancements alexandrins, dont l'un est séparé des deux autres par un segment plus court :

220 Que tout mon sang s'écoule comme celui que je verse en ce moment ;
qu'un esprit malfaisant se joue de mes projets,
comme l'ouragan d'une paille ;
que mon bras soit de plomb pour venger une injure ;
que les chauves-souris habitent mon sépulcre ;
que je sois vivant, hanté par les morts,
mort, profané par les vivants ;
que mes yeux se fondent en pleurs comme ceux d'une femme, si jamais...

Si certaines symétries rapprochent parfois de la forme et de la musique des strophes quelques groupes de ce style lyrique, cependant, en 1821-22, Victor Hugo ne cherche pas à donner à sa prose le rythme exact et l'homophonie régulière qui caractérisent la poésie[1]. Il a écrit, dit-il à sa fiancée, « *une espèce de roman en prose pour épancher certaines idées que notre vers français ne reçoit pas* ». A cette époque, il est d'avis que la forme du roman doit se rapprocher de celle du poème. « Après le roman pittoresque, mais prosaïque de Walter Scott, écrira-t-il en 1823[2], il restera un autre roman à créer, plus beau et plus complet selon nous. C'est le roman à la fois drame et épopée, pittoresque mais poétique, réel mais idéal, vrai mais grand, qui enchâssera Walter Scott dans Homère ». *Atala* n'était-t-il pas déjà « une sorte de poème, moitié descriptif, moitié dramatique[3] » ? Mais Chateaubriand avait, dans une note, fait cette grave déclaration : « *Je ne suis point un de ces barbares qui confondent la prose et les vers*[4] ». On verra si le disciple s'est toujours souvenu de ce sévère avertissement en composant ses groupes familiers, si, « sans singer le mètre, la cadence s'y cache » et si « le rythme austère s'y condense[5] ». En lisant *Han d'Islande*, on a déjà l'impression d'être à l'extrémité de la prose ; ce n'est certes point là le *sermo pedestris*.

Le lecteur décidera, dit Victor Hugo dans la *Préface* de

1. « La poésie, dit-il à sa fiancée, peut s'exprimer en prose, elle est seulement plus parfaite sous la grâce et la majesté du vers. »
Lettres à la fiancée, vendredi 28 décembre 1821.
Cf. *Victor Hugo raconté*, II, p. 122.

2. *Littérature et philosophie mêlées* (Sur Walter Scott), p. 251.
3. Chateaubriand, Préface d'*Atala*.
4. Chateaubriand, Préface d'*Atala* (note).
5. *Les quatre vents de l'esprit*, I, xiv, p. 61 (A un écrivain).

mai 1833, « si ce sont des pas en avant ou des pas en arrière qui séparent *Han d'Islande* de *Notre-Dame de Paris* » ; on peut affirmer qu'en écrivant ce roman fantastique, où le souffle oratoire rassemble les idées en de belles constructions symétriques et en de magnifiques balancements rythmés, *le jeune prosateur a fait un pas de géant vers Notre-Dame de Paris.*

BUG-JARGAL

1825-1826

Le second *Bug-Jargal* parut au début de l'année 1826, chez Urbain Canel, libraire, rue Saint-Germain-des-Prés, n° 9, avec cette indication :

Bug-Jargal, par l'auteur de *Han d'Islande.*

« En janvier 1826, dit le Témoin, M. Victor Hugo publia *Bug-Jargal,* après l'avoir remanié et récrit en grande partie[1]. »

Le manuscrit.

« On y voit V. Hugo en déshabillé, et son génie n'y perd rien. »

Jules Claretie.
Victor Hugo (Souvenirs intimes), p. 198.

Le manuscrit[2] ne porte aucune date ; ni les préfaces de janvier 1826 et de mars 1832, ni le Témoin ne nous renseignent sur le temps que l'auteur consacra à refaire son premier récit. L'observation de l'écriture peut-elle apporter sur ce point quelque éclaircissement ?

En 1825, ce n'est plus la petite écriture fine, déliée, élé-

1. *Victor Hugo raconté,* II, ch. XLV, p. 217.
2. Bibliothèque nationale, Fonds Victor Hugo, n° 21.

gante, qu'une plume légère posait, en 1818-1820, délicatement, mais régulièrement sur les lignes et dont les d et les g portaient de grandes boucles jolies : caractères menus, de même épaisseur, presque féminins. Maintenant elle est plus accusée, plus pesante, moins égale ; la plume appuie fortement, çà et là, sur les jambages. Les d ont diminué leurs panaches, mais les majuscules gardent leurs fioritures et les g portent encore des queues magnifiques et bizarres ; presque toutes les lettres qui descendent au-dessous des lignes sont faites d'un gros trait qui va s'élargissant et se termine à plein bec de plume d'oie ; chaque page est barrée, comme striée de ces épais bâtons noirs ; écriture d'homme, penchée, cursive et, dans l'ensemble, bien ordonnée.

Le caractéristique, c'est que chaque mot se termine maintenant par un délié très fin qui rejoint souvent la première lettre du mot suivant, comme si l'écrivain, dans sa hâte de transcrire ses idées, ne voulait pas perdre de temps à lever sa plume. Pour cette même raison, certaines lettres sont peu formées et difficiles à lire.

Ainsi l'observation du manuscrit permet de croire que le second *Bug-Jargal* fut écrit, — lui aussi, comme le premier, — très rapidement.

Victor Hugo a transformé complètement son premier récit. Dans la *Préface* de janvier 1826, il déclare qu'il a voulu « mettre lui-même au jour son travail revu et en quelque sorte refait ». Il a modifié l'intrigue, créé de nouveaux personnages, ajouté des scènes, accumulé les explications. « Plusieurs personnes distinguées, écrit-il[1], qui,

1. Préface de janvier 1826.

soit comme colons, soit comme fonctionnaires, ont été mêlées aux troubles de Saint-Domingue, ayant appris la prochaine publication de cet épisode, ont bien voulu communiquer spontanément à l'auteur des matériaux *d'autant plus précieux qu'ils sont presque tous inédits*. L'auteur leur en témoigne ici sa vive reconnaissance. Ces documents lui ont été singulièrement utiles pour rectifier ce que le récit du capitaine d'Auverney présentait d'incomplet *sous le rapport de la couleur locale* et d'incertain relativement à la vérité historique ». Dans la troisième édition, publiée en 1829, l'éditeur Charles Gosselin a inséré cette note : « Beaucoup de passages du livre, et notamment la partie historique, ont reçu de véritables accroissements. Cette portion, comme on sait, renferme sur la révolution de Saint-Domingue nombre de détails du plus haut intérêt *qui n'avaient encore reçu aucune publicité*, et pour lesquels peut-être l'histoire sera un jour obligée de recourir à ce roman ».

En réalité, comme l'a montré M. Servais Etienne [1], Victor Hugo a consulté, utilisé, et même démarqué certaines publications relativement récentes et peu connues :

De la littérature des nègres, 1808, par H. Grégoire, évêque de Blois ;

l'*Histoire de Saint-Domingue*, 1812, par Edouard Bryant;

et surtout l'*Histoire de la Révolution à Saint-Domingue*, 1820, par le lieutenant général baron Pamphile Lacroix.

On surprend Victor Hugo en flagrant délit de « documentation directe ». Toute sa vie, ce « mangeur de bibliothèques » prendra ainsi son bien où il le trouve ; mais, en 1825, il plaque à la hâte, au hasard de ses trouvailles, des

1. Servais Etienne, *Les sources de Bug-Jargal*, 1923.

matériaux neufs et la composition du second *Bug-Jargal* se ressent de cette précipitation ; le récit primitif est surchargé d'incidents inutiles, de digressions oiseuses, d'épisodes démesurés ; sous prétexte de « poser la couleur locale », comme on disait à cette époque, Victor Hugo étale une érudition de fraîche date, qui souvent allonge, alourdit la phrase et nuit à l'intérêt du roman. Quelques pages du premier *Bug-Jargal,* celles qui ne pouvaient plus entrer dans le second récit à cause de la nouvelle intrigue, ont été barrées de deux longs traits de plume, en croix ; mais le plus souvent —(c'est là sa méthode de correcteur) — Victor Hugo charge son manuscrit d'additions ; ici, il ajoute un mot, là, une proposition, plus loin, une phrase entière, parfois, tout un chapitre, entre les lignes ou dans la marge laissée spacieuse à cette intention, ou sur des papiers collés aux anciens et même aux nouveaux feuillets.

Le texte du premier *Bug-Jargal* a été soigneusement et minutieusement corrigé ; le manuscrit permet de voir comment Victor Hugo pourchasse et fixe l'expression définitive, « celle du moins, dit Émile Faguet[1], qui l'a à peu près satisfait, et au-delà de laquelle il jugeait que la retouche était vaine et le labeur décevant ». Quel est donc le goût du romancier-correcteur, en 1825 ? Vers quelle forme de style dirige-t-il le plus souvent ses idées ? Comment fait-il le triage des expressions qui se présentent à son esprit ? Partout les retouches abondent, qui prouvent que la préoccupation de Victor Hugo, quand il relit son manuscrit, est d'apporter à son style non seulement plus de précision et plus de pittoresque, mais aussi plus de symétrie, et surtout

1. Préface de *Papiers d'autrefois*, XI, *Paul et Victor Glachant.*

plus de sonorité. Certaines pages sont tellement couvertes de repentirs que la lecture en devient difficile, pénible ; ce sont des variantes superposées, des ratures appuyées qui barrent complètement le mot, des traits de plume épais, larges, lourds, qui écrasent d'une encre grasse des phrases entières ; ce sont de longues additions qui se glissent entre deux lignes et vont rejoindre de grands développements marginaux, cerclés d'accolades.

Nous avons donc, pour étudier le groupe ternaire dans le second *Bug-Jargal,* un document précieux, un manuscrit de combat, et — comme dit Émile Faguet, dans la Préface de *Papiers d'autrefois* — « il faut reconnaître que l'intérêt devient passionné quand on se penche sur les manuscrits de Victor Hugo. Voilà, au moins, des manuscrits raturés, corrigés, remaniés, refondus de fond en comble[1] ! Voilà des papiers où l'on peut suivre la pensée de l'auteur depuis ses premières démarches jusqu'à son plein développement ! Ce sont des *manuscrits-laboratoires.* En y entrant, on entre réellement dans le cabinet de travail de l'auteur, et l'on suit pas à pas, et comme minute par minute, les tâtonnements de la pensée et du labeur du poète. On le voit cherchant son expression, son image, *son tour...* »

Les 264 pages du texte imprimé du second *Bug-Jargal* contiennent environ 180 groupes ternaires. (La proportion est donc plus forte que dans *Han d'Islande,* où l'on trouve 280 triades sur 550 pages). L'étude du manuscrit permettra de comprendre et de montrer par quels procédés très simples Victor Hugo ramasse sa pensée dans sa forme familière.

1. Voir les feuillets 90, 91, 92, 93 du manuscrit de *Bug-Jargal.*

Les mots étrangers dans le groupe ternaire.

Les événements se passent à Saint-Domingue et, pour mieux situer son œuvre, pour poser la couleur locale, Victor Hugo recherche

non seulement les beaux noms géographiques :

157 dans les hattes des grandes plaines du Cotuy, de la Vega, de Saint-Iago, et sur les bords de la Yuna.

mais aussi les termes techniques :

158 Je vous enseignerai à quel emploi est propre chaque espèce de bois, poursuivit le prisonnier ; le chicaron et le sabiecca pour les quilles de navire ; les yabas pour les courbes ; les tocumas pour les membrures ; les hacamas, les gaïacs, les cèdres, les acomas.

Pour teinter d'exotisme son style, Victor Hugo charge parfois ses phrases de mots et d'expressions de la langue espagnole qu'il avait apprise au Collège des Nobles, à Madrid :

173 Cependant l'heure de l'**almuerzo** de Biassou était venue. On apporta devant le **mariscal de campo de sû magestad catolica** une grande écaille de tortue dans laquelle fumait une espèce d'**olla podrida**, abondamment assaisonnée de tranches de lard, où la chair de tortue remplaçait le **carnero**, et la patate les **garganzas**.

etc...

Il traduit en espagnol une phrase de son premier récit :

Tu me parais un homme de cœur, dit-il en mauvais français.
121 Ho! Ho! *me pareces hombre de buen corazon*[1]. M. 47.

1. Servais Etienne, *Les sources de Bug-Jargal*, p. 110.

Utilisant un passage de *Pamphile Lacroix* (I, 195-196), il traduit l'exclamation finale en patois créole.

« C'étaient des pères qui étouffaient leurs fils ou des fils qui plongeaient leurs bras sanglants dans le sein de leurs pères. Dans leur égarement réciproque, ils s'excitaient en se disant : « Tue le mien, je tuerai le tien [1]. »

127 Mais, comme les saints commandements du bon Giu le défendent, ne frappez pas vous-même votre propre père. Si vous le rencontrez dans les rangs ennemis, qui vous empêche, amigos, de vous dire l'un à l'autre : « *Touyé papa moé, ma touyé quena toué ?* »

Le souffle rassemble ces expressions étrangères,

par trois :

112 Que haceis, mujeres de demonio ? Que haceis alli ? Dexaïs mi prisoniero !
246 Demonio ! rabia ! infierno de mi alma !

ou par six :

140 Hijos, amigos, hermanos, muchachos, mozos, madres...

Pour former des groupes ternaires, Victor Hugo emploie des mots latins, anglais, allemands, espagnols et créoles :

172 Bonus, bona, bonum.
151 — Muerte ! Muerte !
— Mort ! — Death !
— Touyé ! Touyé !

1. Servais Etienne, *Les sources de Bug-Jargal*, p. 133.

Les synonymes appartiennent à trois langues :

148 — Mort ! Mort !
— Muerte ! Muerte !
— Death ! Death !

109 les minstrels d'Angleterre,
les minsinger d'Allemagne,
et les trouvères de France.

Victor Hugo a trouvé les termes de cette dernière triade dans le livre d'*Henri Grégoire : De la littérature des nègres*. p. 185-186.

« La France eut jadis ses trouvères et ses troubadours, comme l'Allemagne ses Minsinger et l'Écosse ses Minstrells[1]. »

Mais le souffle ternaire a symétrisé cet emprunt et lui a imposé un balancement remarquable.

Ainsi, Victor Hugo prend chez les autres les vocables sonores qui lui plaisent et il en compose, d'une façon fort heureuse, des groupes superbes.

Henri Grégoire écrit, p. 73 :

.....ils ont même tenté d'avilir la qualité de philanthrope..... ils ont créé les épithètes de négrophiles et blancophages[2].

On lit dans *Bug-Jargal* :

75 Les philosophes ont enfanté *les philanthropes,*
qui ont procréé les négrophiles,
qui produisent les mangeurs de blancs, *ainsi nommés en attendant qu'on leur trouve un nom grec ou latin*[3].

M. 34.

1. Servais Etienne, *Les sources de Bug-Jargal*, p. 116
2. Ibid., p. 117.
3. Les additions sont en italique.

Victor Hugo, dont le goût linguistique est toujours très sûr[1], n'a pas accepté ce néologisme : *blancophages*[2]. « Il a été, dit M. Edmond Huguet, dans la pratique comme dans la théorie, hostile aux mots forgés et s'est gardé le plus possible d'altérer la pureté du lexique. Ce n'est pas dans la création des mots, c'est uniquement dans l'art de les associer que consistent la richesse et l'originalité de sa langue[3] ».

Mais s'il trouve dans un livre une triade sonore, il n'hésite pas à la transporter dans son roman.

Pamphile Lacroix, I, p. 252 :

« A chaque proposition que lui (à Macaya) faisait le commissaire Polverel, il répondait :

« Je suis le sujet de trois rois ;
du roi de Congo, maître de tous les noirs ;
du roi de France, qui représente mon père ;
et du roi d'Espagne, qui représente ma mère[4]. »

Dans *Bug-Jargal*, les retouches ont élargi le sens de cette triade et l'addition d'un mot, d'une seule syllabe, l'a mieux équilibrée :

183 Nous sommes sujets de trois rois,
le roi de Congo, maître-*né* de tous les noirs ;

1. « Nous sommes trois à Paris, disait Balzac, qui savons notre langue, Hugo, Gautier et moi. » Hugo en effet a su la langue comme personne, il a eu un sentiment presque impeccable de la correction véritable.

F. Brunot, XIXe siècle, 2e partie, t. VIII
(*Petit de Julleville*, p. 721).

2. Il écrivait en août 1826, dans la Préface des *Odes et Ballades* :
« Le néologisme n'est d'ailleurs qu'une triste ressource pour l'impuissance. »
et en mars 1834, dans l'avant-propos de *Littérature et philosophie mêlées*, p. 22 : « Ce sont les mots nouveaux, les mots inventés, les mots faits artificiellement qui détruisent le tissu d'une langue. »

3. Edmond Huguet, *Notes sur le néologisme chez Victor Hugo*, p. 78.

4. Servais Etienne, *Les sources de Bug-Jargal*, p. 122-123.

le roi de France qui représente nos pères;
et le roi d'Espagne, qui représente nos mères. M. 73.

La page 77 de l'édition définitive contient cette longue énumération de noms propres :

Je corresponds avec Brissot
et Pruneau de Pomme-Gouge, en France;
Hans-Sloane, en Angleterre;
Magaw, en Amérique;
Pezll, en Allemagne;
Olivarius, en Danemark;
Wadstrohm, en Suède;
Peter Paulus, en Hollande;
Avendaño, en Espagne,
et l'abbé Pierre Tamburini, en Italie!

Les neufs derniers éléments ont été ajoutés sur les épreuves.

« Pas un de ces noms, dit Servais Etienne[1], qui ne se retrouve dans la dédicace de *Grégoire*, p. V à X. »

Victor Hugo ne se contente donc pas de donner la forme ternaire à certains passages d'auteurs, comme le montre l'exemple suivant :

Pamphile Lacroix, I, 92.

tandis que le lieutenant-colonel du régiment du Cap, M. de Touzard, se portait vers le gros des révoltés au Limbé, avec les grenadiers et les chasseurs de son régiment, soutenus de plusieurs pièces de canon[2].

78 Monsieur de Touzard, faites battre la générale,
prenez du canon
et allez trouver le gros des rebelles avec vos grenadiers et vos chasseurs.

1. Servais Etienne, *Les sources de Bug-Jargal*, p. 117.
2. Ibid., p. 129.

mais il recherche surtout les vocables sonores, les termes étrangers et les rapproche dans son tour familier.

Dès 1825-1826, son vocabulaire devient d'une richesse surprenante ; les mots exotiques, rassemblés par trois, par six, non seulement obéissent à ce mouvement particulier que nous connaissons, mais encore donnent à cette prose un bariolage bizarre et une sonorité étrange :

178-179 C'étaient tantôt des nègres absolument nus, munis de massues, de tomahawks, de casse-têtes, marchant au son de la corne à bouquin, comme les sauvages ; tantôt des bataillons de mulâtres, équipés à l'espagnole ou à l'anglaise, bien armés et bien disciplinés, réglant leurs pas sur le roulement d'un tambour ; puis des cohues de négresses, de négrillons, chargés de fourches et de broches ; des fatras courbés sous de vieux fusils sans chien et sans canon ; des griotes avec leurs parures bariolées ; des griots, effroyables de grimaces et de contorsions, chantant des airs incohérents sur la guitare, le tam-tam et le balafo. Cette étrange procession était de temps à autre coupée par des détachements hétérogènes de griffes, de marabouts, de sacatras, de mamelucks, de quarterons, de sang-mêlés libres, ou par des hordes nomades de noirs marrons à l'attitude fière, aux carabines brillantes, traînant dans leurs rangs leurs cabrouets tout chargés, ou quelque canon pris aux blancs, qui leur servait moins d'arme que de trophée, et hurlant à pleine voix les hymnes du camp du Grand-Pré et d'Oua-Nassé. Au-dessus de toutes ces têtes flottaient des drapeaux de toutes couleurs, de toutes devises, blancs, rouges, tricolores, fleurdelysés, surmontés du bonnet de la liberté, portant pour inscriptions : — Mort aux prêtres et aux aristocrates ! — Vive la religion ! — Liberté ! Egalité ! — Vive le roi ! — A bas la métropole ! — Viva España ! — Plus de tyrans !....

De tels passages, que soutient le souffle oratoire, sont très

rares dans le second *Bug-Jargal.* Les morceaux de virtuosité, si vibrants de lyrisme, qui caractérisaient la prose de *Han d'Islande* n'apparaissent presque plus, en 1825. « Le mérite de ce nouveau roman est surtout dans de beaux détails »[1], souvent soulignés, relevés, mis en valeur par les mots exotiques et aussi par les antithèses et les comparaisons[2], nombreuses, mais qui pénètrent moins facilement qu'en 1822 dans le groupe ternaire :

247 il me semblait être aux portes de l'enfer, attendre la perte ou le salut de mon âme, et assister à une lutte opiniâtre entre mon bon ange et mon mauvais génie.

119 Il était assis, les jambes repliées, tenant sa baguette droite, immobile comme une idole de porcelaine dans une pagode chinoise.

En général, la phrase est plus longue qu'en 1821-1822 ; elle est moins cadencée ; la période devient souvent une tirade diffuse. La vibration intensive de 1821-1822 s'apaise ; les poussées rythmiques sont plus brèves ; les triades, mieux réparties dans tout le roman, se suivent parfois par deux (une dizaine d'exemples) ; mais le mouvement ternaire ne se propage plus immédiatement jusqu'à un troisième groupe. De temps en temps, une impulsion subite anime et secoue cette prose que charge une érudition de fraîche date et que gonfle une éloquence facile, verbeuse et parfois même un

1. *Revue encyclopédique*, avril 1831.

2. Certaines comparaisons du second *Bug-Jargal* sont très pittoresques et expressives :

106 De nouveaux feux, brillants comme des yeux de tigre dans la sombre savane,...

116 Ces sentinelles noires... tournaient fréquemment sur elles-mêmes, comme les girouettes sur les flèches gothiques...

222 Vois, l'ombre de ces cocotiers s'allonge, et leur tête ronde paraît sur l'herbe comme l'œuf énorme du condor.

peu molle. On peut affirmer que Victor Hugo, à vingt-trois ans, a écrit *Bug-Jargal* sans enthousiasme [1].

LA FORMATION DE LA TRIADE

I. *Sur le manuscrit de 1818.*

Victor Hugo a utilisé le plus possible le texte du premier *Bug-Jargal*; les modifications qu'il apporte au manuscrit de 1818 montrent la tendance de son esprit à l'*amplification*; en effet les additions sont beaucoup plus nombreuses que les suppressions.

Quelques groupes ternaires disparaissent parce qu'ils ne conviennent plus aux caractères des personnages du nouveau roman. Ainsi, le nègre qui était

un brigand, un assassin, un ingrat,

devient, à cause de son amour pour Marie,

87 un ingrat, un monstre, un rival.

etc...

Quand il relit le récit de 1818, Victor Hugo forme d'autres triades en ajoutant

un terme :

1. « En somme, dit Henri de Latouche dans le *Mercure du XIX[e] siècle* (tome XXII, pp. 271-275, 1826) il y avait beaucoup d'horreurs et *du talent* dans le roman de Han d'Islande ; il y a dans le roman de Bug-Jargal les mêmes horreurs et *peu de talent.* Les redoutables ennemis de nos doctrines littéraires ne manqueront pas de dire que l'ouvrage est romantique ». Cité par Servais Etienne, p. 107.

96 les palmiers, *les acomas*[1] et les cèdres, qui couronnaient les rocs, s'embrasèrent. M. 28.

236 Une voûte se présenta, à demi-bouchée par les ronces, *les houx* et les épines sauvages qui y croissaient[2]. M. 90.

une proposition :

96 *le tambour battit la générale,* la trompette sonna l'alarme ; nos lignes se formèrent en tumulte[3]. M. 28.

216 J'ai retrouvé mon frère, lui dis-je ; je ne suis plus malheureux ; *mais je suis bien coupable.* M. 87.

Le balancement ternaire s'impose à l'esprit de l'écrivain qui relit son œuvre et il augmente d'un élément le groupe double qui se trouve sur le manuscrit. C'est le goût de la forme et d'une forme préverbale qui détermine ces additions.

Par des retouches, Victor Hugo s'attache à satisfaire son oreille, accoutumée maintenant à cette triple cadence ; en effet, deux groupes hésitants, peu liés, trop lâches, sont transformés, par une addition :

97 Nos soldats, furieux de ne pouvoir atteindre les assaillants, expiraient en désespérés, écrasés par les rochers, *criblés de balles* ou percés de flèches. M. 28.

191 Monstre ! m'écriai-je, je te retrouve donc enfin ; bourreau, assassin de mon oncle, *ravisseur de Marie.* M. 76.

La triade, en se gonflant, risque parfois de disparaître dans des formations nouvelles ; cependant on distingue encore la symétrie ternaire dans le groupe carré, composé par une addition :

1. Les additions sont en italique.
2. M. 90, 1re leçon : par les ronces et les lianes.
3. Le groupe ainsi composé se détache de l'ensemble des propositions juxtaposées.

68 les esclaves rebelles étaient, disait-on, déjà maîtres du Dondon, *du Terrier-Rouge*, du bourg d'Ouanaminte et même des malheureuses plantations du Limbé. M. 26.

Dès 1825, le souffle plus large tend à amplifier la triade primitive et même à la disloquer ; mais les additions les plus nombreuses obéissent à la loi ternaire. Ainsi, à trois subordonnées, qu'il déplace et qu'il allonge, Victor Hugo en ajoute trois autres ; la période se compose alors de deux groupes triples, que l'on distingue aisément.

Phrase de 1818 :

Je lui représentais chaque jour que Pierrot était le plus vigoureux de ses esclaves, qu'il faisait l'ouvrage de dix autres et qu'enfin il n'avait voulu qu'empêcher son maître de commettre un crime.

.M 25.

Période de 1825-1826 ;

60 Je lui représentais chaque jour que Pierrot n'avait point voulu l'offenser, mais seulement l'empêcher de commettre un acte de sévérité peut-être excessive ; que ce noir avait, par son audacieuse lutte avec le crocodile, préservé Marie d'une mort certaine ; que nous lui devions, lui sa fille, moi ma fiancée ;

que, d'ailleurs, Pierrot était le plus vigoureux de ses esclaves (car je ne songeais plus à obtenir sa liberté, il ne s'agissait que de sa vie) ; qu'il faisait à lui seul l'ouvrage de dix autres et qu'il suffisait de son bras pour mettre en mouvement les cylindres d'un moulin à sucre.

Victor Hugo garde, tels quels, dans son second roman, la plupart des groupes ternaires du premier *Bug-Jargal* ; mais la forte impulsion qui anime son éloquence le pousse aussi à former, par des additions, de nouvelles triades.

II. *Sur le manuscrit de 1825.*

La plupart des groupes ternaires du second *Bug-Jargal* sont sans ratures. Victor Hugo les a fixés, au courant de la plume, d'une écriture rapide, sur le manuscrit. Il en compose d'autres quand il relit son nouveau roman. Au branle des triades déjà formées, l'écrivain est repris par son propre rythme [1], et, au moyen d'additions [2], il accorde à son souffle oratoire l'expression du premier jet. Ces retouches rapprochent ainsi la phrase primitive de la forme idéale du style que Victor Hugo porte en lui-même ; il ajoute aussi, çà et là, des triades entières.

1° *Additions.*

1° L'addition apporte un troisième élément :

149 Emportez *deux chevalets* [3], deux planches et une scie. M. 59.

176 avec *ton sabre sans fourreau*, ton caleçon déchiré, tes pieds couverts de boue. M. 69.

40 Il prit la bourse, *l'ouvrit* et sourit. M. 16.

81 Au galop, *piquez des deux*, lâchez les brides. M. 37.

1. « Quelque puérile que paraisse à l'auteur l'habitude de *faire des corrections* érigée en système, il est très loin d'avoir fui, ce qui serait aussi un système non moins fâcheux, les corrections qui lui ont paru importantes ; mais il a fallu pour cela qu'elles se présentassent naturellement, invinciblement, comme d'elles-mêmes, et en quelque sorte avec le caractère de l'inspiration. »

Préface des *Odes et Ballades*, août 1828.

2. Les suppressions sont très rares.
Un groupe carré devient ternaire par la disparition d'un adjectif :
une haine ardente, profonde, implacable, éternelle. M. 92.
241 une haine ardente, implacable, éternelle.

3. L'élément ajouté est ici en italique.

181 Biassou se leva sans s'émouvoir, parla bas un instant avec l'obi, *lui montra le drapeau noir que j'avais déjà remarqué..,* M. 72.

190 je me haïssais, *je me maudissais*, je me méprisais. M. 75.

232 Obstruez avec des rochers toutes les avenues de la savane; carabinez tous les chemins; *incendiez les forêts.* M. 90.

110 et je les vis, non sans surprise, détacher toutes ensemble leurs tabliers de plumes, *les jeter sur l'herbe* et commencer autour de moi cette danse lascive... M. 42.

75 Les philosophes ont enfanté *les philanthropes qui ont procréé* les négrophiles, qui produisent les mangeurs de blancs... M. 34.

180 Quand la revue fut terminée, *qu'il eut donné ses derniers ordres* et que tous les rebelles furent rentrés sous leurs ajoupas [1], M. 72.

Toutes ces additions commandées par le mouvement intérieur, sont faites sans tâtonnements, sans hésitation, d'un seul jet.

Victor Hugo ajoute aussi sur les épreuves.

Le nouvel élément a le même balancement que les deux autres :

94 Il se roule et se déroule, *s'élève et s'affaisse,* se dissipe et s'épaissit...

L'addition n'est pas toujours aussi heureuse, comme en témoigne l'exemple suivant. Le romancier avait écrit :

Les troncs d'arbres qui éclatent, les branches qui pétillent, les racines qui craquent dans le sol, le sifflement de la flamme qui dévore l'air jettent une rumeur..... M. 27

1. 1re leçon : et que tous les noirs eurent repris leur cantonnement. M. 72. Correction faite pour employer un terme local.

Victor Hugo ajoute immédiatement sur le manuscrit un cinquième élément qui s'adapte parfaitement au mouvement des autres :

les grandes herbes qui frémissent,

Plus tard, sur les épreuves, il allonge son énumération d'un sixième terme et toute la période en est disloquée :

94 Les troncs d'arbres qui éclatent, les branches qui pétillent, les racines qui craquent dans le sol, les grandes herbes qui frémissent, *le bouillonnement des lacs et des marais enfermés dans la forêt,* le sifflement de la flamme qui dévore l'air jettent une rumeur...

L'oreille du correcteur d'épreuves ne vibre plus de la même façon ; l'addition n'établit pas la même construction symétrique ; la phrase se brise.

2° L'addition apporte deux éléments :

119 des faisceaux de drapeaux, *de bannières et de guidons* de toute espèce. M. 46.

161 Muerte ! muerte ! *Mort ! Death !*[1] *Touyé ! Touyé !* M. 62.

Une addition est faite sur le manuscrit et le groupe est achevé par un ajouté sur les épreuves :

autour des quartiers de porc *et de chien.* M. 45.

116 autour des quartiers de porc, *de tortue* et de chien.

3° L'addition apporte les trois éléments :

1. Mort ! Death ! Ces deux exclamations sont liées par la symétrie des autres.

19 enfin, il prit la parole, *lentement, presque à voix basse et avec des pauses fréquentes*[1]. M. 7.

120 *tantôt pour le roi de France, tantôt pour la révolution, tantôt pour le roi d'Espagne.* M. 47.

243 *Ton oncle a péri par le fer, tu vas périr par l'eau, ta Marie par le feu!* M. 92.

L'intercalation d'une proposition à trois compléments constitue deux triades :

159 Tu me serviras à genoux; *tu m'apporteras la pipe, le calalou et la soupe de tortue*; et tu porteras derrière moi un éventail de plumes de paon ou de perroquet. M. 62.

A une énumération déjà longue de sept noms propres, Victor Hugo en ajoute six autres, mais *trois par trois :*

139 Salomon, Zorobabel, Eléazar Thaleb, *Cardan, Judas Bowtharicht, Averroès,* Albert le Grand, Bohabdil, *Jean de Hagen, Anna Baratro, Daniel Ogrumof,* Rachel Flintz, Altornino. M. 54.

Enfin, à trois propositions juxtaposées, il accole, sur les épreuves, une énumération de neuf termes :

77 Je ne croyais pourtant pas être suspect. Je suis lié avec des négrophiles ; je corresponds avec Brissot *et Pruneau de Pomme-Gouge, en France; Hans-Sloane, en Angleterre ; Magaw, en Amérique ; Pezll, en Allemagne*; *Olivarius, en Danemark; Wadstrohm, en Suède*; *Peter Paulus, en Hollande*; *Avendaño, en Espagne*; *et l'abbé Pierre Tamburini, en Italie!* M. 35.

Ainsi, sur le manuscrit ou sur les épreuves, la phrase est remaniée par de soudaines reprises du souffle qui détermi-

1. Ajouté sur les épreuves.

nent la forme de la retouche, et même les additions massives obéissent à la loi ternaire.

Certains repentirs sont immédiats. Une note marginale contient cette curieuse hésitation :

Il faut se rappeler qu'avant et *ap* pendant et longtemps après la Terreur. M. 7.

Puis l'écrivain a symétrisé le groupe :

21 Il faut se rappeler qu'avant, pendant et après la Terreur.

Victor Hugo modifie une phrase inachevée :

Alors il s'approcha de l'obi, qui, durant ce dialogue, entendu de moi seul, avait commencé son office de devin, interrogeant les nègres émerveillés, examinant les signes de leurs fronts et de leurs mains, et leur distribuant plus ou moins de bonheur à venir, suivant que la pièce de monnaie jetée dans la patène à ses pieds était plus ou moins... M. 52.

135 suivant le son, la couleur et la grosseur de la pièce de monnaie jetée par chaque nègre à ses pieds dans une patène d'argent doré.

Ainsi, le mouvement intérieur accroche tout à coup la pensée et détermine la forme définitive de la phrase.

2° *Corrections.*

Souvent Victor Hugo se contente

1° de changer un mot :

108 Aux nombreux bracelets de verre bleu, rouge et *violet*[1],

1. M. 41 : vert. Correction pour le son.

256 Cette scène effrayante, cette lutte *forcenée*[1], son dénouement terrible m'avaient accablé.

2° de modifier légèrement la finale d'un terme :

82 et les torches, les *piques*[2], les haches.
141 elle désigne votre sagesse, votre esprit ingénieux, la *generosidad*[3] de votre cœur.

3° d'intervertir l'ordre des trois éléments :

Il était assis, *tenant sa baguette droite*[4], les jambes repliées, immobile comme une idole de porcelaine dans une pagode chinoise. M. 46.
119 Il était assis, les jambes repliées, tenant sa baguette droite, immobile comme une idole de porcelaine dans une pagode chinoise.

Malgré ces retouches, le groupe ternaire subsiste.

3° *Groupes élargis.*

En 1825-1826, Victor Hugo a une forte tendance à amplifier sa phrase primitive ; il ajoute des détails pour donner à son style plus de précision ou plus de pittoresque. Des additions élargissent quelques groupes ternaires.

A trois interrogations vient se joindre une quatrième :

225 Qu'est-ce donc ? *Quelle perfidie ?* Quelle promesse ? dit Marie épouvantée ; qui est ce Biassou ? M. 89.

La triade de premier jet devient par l'addition un groupe carré :

1. M. 97 : furieuse. Correction sur les épreuves.
2. M. 37 : pics. Correction sur les épreuves.
3. M. 55 : générosité.
4. Ajouté sur le manuscrit.



166 Les genoux du malheureux négrophile plièrent subitement, *ses bras s'affaissèrent*, ses yeux s'éteignirent, sa bouche poussa un sourd gémissement. M. 65.

84-85 mais ma double course nocturne, tant d'heures passées sans prendre de repos et de nourriture, *mes craintes pour Marie*, le passage subit du comble du bonheur au dernier terme du malheur, toutes ces violentes émotions de l'âme[1] m'avaient épuisé plus encore que les fatigues du corps. M. 38.

Ces élargissements sont encore assez rares.

Une antithèse s'introduit dans un groupe sénaire, déjà flottant :

45 mais je me rappelais, non sans étonnement, l'air de rudesse et de majesté empreint sur son visage au milieu des signes caractéristiques de la race africaine, l'éclat de ses yeux, *la blancheur de ses dents sur le noir éclatant de sa peau*, la largeur de son front, surprenante surtout chez un nègre, le gonflement dédaigneux qui donnait à l'épaisseur de ses lèvres et de ses narines quelque chose de si fier et de si puissant, la noblesse de son port, la beauté de ses formes qui, quoique maigries et dégradées par la fatigue d'un travail journalier, avaient encore un développement pour ainsi dire herculéen... M. 18.

Deux additions brisent une énumération sénaire ; mais la triple symétrie des constructions met en relief dans le groupe élargi deux nouvelles triades :

108 Aux nombreux bracelets de verre bleu, rouge et violet, qui brillaient échelonnés sur leurs bras et leurs jambes, *aux anneaux qui chargeaient leurs oreilles*, aux bagues qui ornaient tous les doigts de leurs mains et de leurs pieds,

1. *Toutes ces violentes émotions de l'âme...* résume les idées de la quadruple énumération et fait partie de l'antithèse finale.

aux amulettes attachées sur leur sein, au collier de charmes suspendu à leur cou, au tablier de plumes bariolées, seul vêtement qui voilât leur nudité,

et surtout à leurs clameurs cadencées, à leurs regards vagues et hagards, je reconnus des griotes. M. 41.

Le penchant de l'esprit de Victor Hugo à l'amplification s'accuse donc à mesure que son vocabulaire s'enrichit ; des retouches allongent quelques groupes qui échappent alors à l'emprise du souffle ternaire. Néanmoins, dans le second *Bug-Jargal,* qui ne contient qu'une trentaine de groupes carrés [1], la triade est la forme la plus remarquable et la plus caractéristique de la pensée et du style.

La triade de 1825.

Elle contient parfois trois mots presque synonymes ; mais souvent maintenant l'idée qu'elle apporte est précisée par des progressions montantes ou descendantes, plus marquées que celles de *Han d'Islande* :

42 je m'élance, je cours, je vole.

215 Les sentiments les plus doux du cœur, l'amour, l'amitié, la reconnaissance...

etc...

1. Quelques-uns de ces groupes carrés sont bien venus :
36 j'oublierais tout, royaume, famille, devoirs, vengeance...
70 des habitations Clément, Trémès, Flaville et Noé.
74 nos éternelles assemblées provinciale, générale, coloniale, nationale.
91 Les milices de l'Acul, du Limbé, d'Ouanaminte et de Maribarou.
126 ces blancs, ces colons, ces planteurs, ces hommes de négoce.
158 les hacamas, les gaïacs, les cèdres, les acomas.
173 pleines de raisins secs, de sandias, d'ignames et de figues.
179 blancs, rouges, tricolores, fleurdelysés, etc.
A la page 138, deux groupes carrés se suivent : Une bouche béante et fanée, reprit l'obi, se retournant vers son auditoire avec son accent malicieux et goguenard, une attitude insipide, les bras pendants et la main gauche tournée en dehors sans qu'on en devine le motif, annoncent la stupidité naturelle, la nullité, le vide, une curiosité hébétée.



La triade du second *Bug-Jargal* présente parfois tout un ensemble à l'esprit du lecteur,

soit une analyse rapide et suffisante de la psychologie des personnages :

256 Cette parole amie me rendit tout à la fois espérance, vigueur et courage.
197 les noirs et les mulâtres se prosternaient sur notre passage avec des exclamations de surprise, de joie et de respect.
35 je sais aimer, souffrir et chanter !

soit une explication brève et claire des événements :

97 Nos soldats, furieux de ne pouvoir atteindre les assaillants, expiraient en désespérés, écrasés par les rochers, criblés de balles ou percés de flèches.
44 Cette scène terrible, ce dénouement singulier, les émotions de tout genre qui avaient précédé, accompagné et suivi mes vaines recherches dans le bois jetèrent un chaos dans ma tête.

Extrêmement concise, elle résume même par la simple juxtaposition de ses trois termes toute une situation angoissante :

38 Roi ! — noir ! — esclave !
62 Marie ! noces ! ma vie !

Moins rythmées et d'une construction moins symétrique que celles de *Han d'Islande,* certaines triades du second *Bug-Jargal* sont cependant plus suggestives.

Quelques-unes deviennent, en 1825, très expressives. Victor Hugo voit mieux les scènes qu'il imagine et les personnages qu'il crée. Le groupe ternaire est parfois comme un tableau grandiose :

190 Tout était noir, les nègres dormaient, le feu mourait.

228 le camp de Biassou, avec ses lignes de cabrouets, ses rangées d'ajoupas et sa fourmilière de noirs, apparut à mes yeux.

Trois verbes suffisent à montrer tout le mouvement d'une attaque :

82 une autre foule de leurs camarades montait, tombait et remontait sans cesse autour des murs assiégés qu'ils avaient chargés d'échelles.

En 1825, Victor Hugo voit comme un peintre les personnes et les choses ; les couleurs se rapprochent dans le cadre de la triade :

108 Aux nombreux bracelets de verre bleu, rouge et violet qui brillaient échelonnés sur leurs bras et leurs jambes...

112 On voyait le manche en croix d'un poignard grossier passer au-dessus de sa ceinture écarlate qui soutenait un jupon rayé de vert, de jaune et de noir...

Le poète écrira bientôt les *Orientales* ; déjà le romancier se plaît à charger sa phrase de teintes vives. Il avait, en 1818, peint ce portrait de Biassou :

Il portait des bottes grises, un chapeau rond et des épaulettes dont l'une était d'or et l'autre de laine bleue.

Victor Hugo raconté, I, p. 398.

En 1825, il le retouche et le complète ainsi :

118 Il portait des bottes grises, un chapeau rond, *surmonté d'une cocarde rouge,* et des épaulettes, dont l'une était d'or *avec les deux étoiles d'argent des maréchaux de camp,* l'autre de laine *jaune.*

Cette recherche du beau détail rend parfois ainsi le groupe de style moins symétrique et le pittoresque vient briser le rythme.

L'HOMOPHONIE

Dans le second *Bug-Jargal,* on retrouve les mêmes jeux d'homophonie que dans les œuvres précédentes. Mais, en 1825, ces alliances de sons s'imposent plus fréquemment et plus fortement à l'oreille de Victor Hugo, prosateur. Le nouveau roman contient de nombreuses rimes et assonances, tierces ; les additions et les corrections tendent à rapprocher par trois les termes de finale semblable ; par l'allitération, par la répétition des mêmes mots et des mêmes noms, la triade de 1825 acquiert une plus grande sonorité.

Dans cette prose de poète, des segments rythmiques assonnent ou riment maintenant comme des vers :

36-37 et l'air et le sable se mêlent
sous le vol de ses lourdes ailes.
201 dont il écoute les prétendus oracles
en mettant sa tête dans le tabernacle[1].
Je ne sais qu'aimer,
souffrir et chanter. M. 14.
149 Oui, je suis ton premier maître.
Tu feins de me méconnaître.

etc...

De nombreux vers blancs et surtout le retour des homo-

1. « Il se disait inspiré par la Vierge Marie, qu'il consultait en mettant sa tête dans le tabernacle. » *Pamphile Lacroix,* I, 142 (cité par Servais Etienne, p. 139).

phonies rapprochent parfois la prose de *Bug-Jargal* de la prose poétique, à la mode au début du XIX[e] siècle. En écrivant ce roman, Victor Hugo aurait pu se répéter à lui-même:

Prends garde à Marchangy[1] ! Prends garde à d'Arlincourt !

Ces consonances qui se succèdent, se croisent, se mêlent (plutôt que la symétrie rythmique) découpent certains passages en simili-strophes :

211 Au bruit de nos pas,
elle se retourna.
— Mes amis,
c'était Marie !

45 Cet homme, me dit Marie, est sans doute un des nègres de [mon père,
qui était à travailler aux environs de la rivière,
à l'instant où l'apparition du crocodile
m'a fait pousser le cri
qui t'a averti
de mon péril.

116 et le vent m'apportait par lambeaux
leurs chants barbares
mêlés aux sons des guitares
et des balafos.

etc...

Les rimes sont parfois si marquées que Victor Hugo se décide à les supprimer ou à les affaiblir :

1. Prends garde à Marchangy. La prose poétique
Est une ornière où geint le vieux Pégase étique.
Les quatre vents de l'esprit, I, 14. p. 61

91 Le *général*[1]
voulut d'abord se délivrer de Bug-Jargal... M. 27.

75 Ces prétendues idées *philanthropiques*[2] *et* libérales dont on s'enivre en France sont un poison sous les tropiques. M. 34.

29 un bouquet de *soucis*[3]
fraîchement cueillis. M. 11.

239 Lui-même ! s'écria-t-il d'une voix effrayante,
et, soulevant *la gorra sanglante*[4],
il détacha son voile. M. 93.

Souvent les rimes et les assonances se rapprochent par trois et ce triple accord donne à la prose du second *Bug-Jargal* une résonance singulière :

35 En effet, une **voix** dont l'harmonie avait quelque chose de mâle et de plaintif à la **fois** sortit un moment après du fond du **bois**.

62 **Marie**, à qui tu as sauvé la **vie**, se **marie**.

81 Le drapeau tricol**ore** flottait enc**ore** sur la plate-f**orme**.

260 Vous avez rai**son**, dit l'aide de camp Paschal ; c'est trop **long**. Si je n'avais pas eu ma pipe et mon fla**con**...

etc...

Victor Hugo remplace parfois une des trois rimes ou assonances par un mot d'une finale différente :

248 Dieu soit *loué*[5], dit-il enfin, tout est sau**vé**. Frère, retourne par où tu es venu. Tu me retrouveras dans la vall**ée**.

M. 93.

1. Texte définitif : Le gouverneur.
2. Texte définitif : idées libérales.
3. Texte définitif : de soucis sauvages.
4. Texte définitif : la sanglante gorra.
5. Texte définitif : béni. Correction faite sur les épreuves.

217 Ecoute, me dit-il d'un ton **froid** ; mon père était **roi** au pays de *Gamboa*[1]. M. 87.

etc...

Au lieu de supprimer une rime ou une assonance, Victor Hugo se contente de l'affaiblir, en plaçant derrière elle un mot ou une proposition, dont la syllabe finale porte l'accent d'intensité :

78 Le général était dans le **vrai**. Cette conscience que chacun a de son intér**êt** *véritable* rallia tous les avis à celui de M. de Rou**vray**. M. 36.

174 divis**és** en petits pelotons serr**és** que conduisaient des chefs orn**és**, *comme je l'ai déjà dit,* de caleçons ou de ceintures écarlates. M. 68.

Une seconde addition vient affaiblir une rime, ajoutée sur le manuscrit :

1° puis il se mit à manger et invita Rigaud à en faire autant. L'appétit de Biassou avait quelque chose d'effrayant.

2° puis, *sans même faire enlever le cadavre palpitant,* il se mit à manger et invita Rigaud à en faire autant. L'appétit de Biassou avait quelque chose d'effrayant. M. 68.

173-174 puis, sans même faire enlever le cadavre palpi**tant** *couché devant ses yeux*, il se mit à manger et invita Rigaud à en faire au**tant**. L'appétit de Biassou avait quelque chose d'effra**yant**.

Les trois sons subsistent parfois dans la phrase, malgré la retouche :

55 Cette ouverture donnait de plain-**pied** sur le bois de *dat**tiers***[2] et de coco**tiers**. M. 24.

167-168 sa main revenait sans cesse, et comme machinale-

1. Texte définitif : Kakongo.
2. Texte définitif : bananiers. Correction faite sur les épreuves.

ment sur son front pour en essuyer les taches de **sang**, et il regardait d'un air insensé le cadavre ***sanglant*** [1] étendu à ses pieds.
M. 66.

Une rime remplace l'autre [2].

Dans cette prose de 1825, les mêmes sons semblent s'appeler les uns les autres, comme dans certaines poésies les tierces rimes. *Victor Hugo vient d'écrire les Ballades* et son oreille est habituée à ces triples correspondances ; aussi l'écrivain, comme par écholalie, pose-t-il souvent, auprès de deux rimes ou de deux assonances, un troisième terme dont la dernière syllabe est homophone.

1° *Corrections échoïques.*

Un nouveau mot, souvent plus précis, apporte la troisième assonance ou rime :

11 et offrit aux yeux de son ***chef*** [3] son bras envelop**pé** d'un mouchoir ensanglan**té**.

12 Je me suis avan**cé** pour *flairer* [4] ce que c'**était**.

197 Je m'étonnais de marcher libre dans ce **camp** barbare où la veille chaque ***brigand*** [5] semblait avoir soif de mon **sang**.

1. Texte définitif : fumant.
2. En 1825, comme en 1821 et en 1818, les syllabes de même son se rapprochent sous la plume de Victor Hugo :
   224 mais le fracas de la cascade.
   228-229 heureux, au bonheur, vivant, à la vie.
   L'écholalie amène l'écrivain aux jeux de mots :
   157 L'économiste n'est pas économe de paroles.
   260 ce petit magot de sorcier... comment l'appelle-t-il déjà ? Habitbas ? (Habibrah).
3. M. 5 : maître.
4. M. 5 : voir.
5. M. 78 : soldat.

246 Pourquoi ai-je perdu el tiem**po** à écouter este maldi**cho** ? J'aurais dû le faire jeter tout de suite aux poissons *del baratro*[1].

etc...

2° *Additions échoïques.*

Beaucoup d'additions groupent trois sons semblables. La troisième assonance ou rime est ajoutée :

160 était tom**bé** *à ses **pieds*** comme foudro**yé**. M. 62.
172 retourna à son **rang** en baiss**ant** *honteuse**ment*** la tête. M. 68.
182 En consé**quence** le grand amiral *de **France*** **pense**... M. 72.
204 Et son visage, jusqu'alors fier et mécontent, rayonnait de **joie**. Il s'éloi**gna** *de quelques **pas***[2]. M. 81.

etc...

1. M. 93 : du gouffre.
2. Ajouté sur les épreuves.

Le retour fréquent des mêmes sons ne choque pas l'oreille de Victor Hugo ; en effet certains repentirs surchargent la phrase de rimes ou d'assonances :

Corrections :

230 je connaissais la cruauté du *héros de l'humanité* et j'étais déterminé à tout endurer sans pâlir. M. 90 : de ce chef.

152 J'étais bien aise *d'éprouver* jusqu'où peut aller la lâcheté des blancs, après avoir vu jusqu'où peut aller leur cruauté. M. 62 : de savoir.

Additions :

41 Ma main se levait pour châtier l'insolente plaisanterie de l'esclave émancipé, lorsqu'un cri affreux retentit *tout à coup dans le bosquet*, du côté du pavillon de la rivière. M. 16.

135 de la pièce de monnaie jetée *par chaque nègre à ses pieds* dans une patène *d'argent doré*. M. 52.

Victor Hugo ne semble pas considérer ces nombreuses consonances comme un défaut de style. Il prend plaisir à les accumuler. L'exemple suivant montre d'une façon claire comment, en 1825, l'auteur de Bug-Jargal charge son premier texte.

1818 : Enfin, bref ! je résolus aujourd'hui, coûte que coûte, de le ramener, afin de souper de bon appétit. M. 5.

1825 :

11 *Il suffit.* Je résolus aujourd'hui de le ramener, *dût-il m'en coûter la vie*, afin de souper ce soir de bon appétit.

Beaucoup de retouches ont donc été faites sur le manuscrit de *Bug-Jargal* pour donner au style une sonorité particulière. Victor Hugo recherche ces triples correspondances que vient parfois renforcer le battement des accents. Cette prose deviendra-t-elle de la véritable poésie en accordant son harmonie avec sa cadence, ses rimes avec son rythme ?

3° *L'homophonie dans la triade.*

En 1821-1822, dans *Han d'Islande,* Victor Hugo pour former des groupes ternaires rapprochait parfois trois mots à finales homophones, le plus souvent trois verbes au même temps. En 1825, le prosateur reste fidèle à ce procédé :

82 une autre foule de leurs camarades montait, tombait et remontait sans cesse autour des murs.
231 On égorgera les prisonniers, s'il en reste. On mâchera les balles ; on empoisonnera les flèches.

Le troisième verbe est apporté par une addition :

40 Il prit la bourse, *l'ouvrit* et sourit. M. 16.
190 je me haïssais, *je me maudissais,* je me méprisais... M. 75.

Maintenant l'on trouve, dans les trois éléments de la triade, des consonances de toutes sortes :

189 Ce prisonnier gard**é** par six barbares, garrott**é** et dévou**é** à une mort certaine...
156 ce sont des **philo**sophes, des **phil**anthropes, des négro**philes**.
15 ses habitudes f**ro**ides **r**ése**r**vées et tacitu**r**nes.
15 ils le trouvaient **br**ave, **b**on et **b**ienveillant.

Le groupe sonne plus agréablement et devient plus har-

monieux ; l'oreille de Victor Hugo, en 1825, est plus sensible à l'allitération. Ainsi le correcteur change un mot pour entendre, dans les trois termes du groupe,

la même voyelle :

126 ils étaient couverts, les superbes, d'**a**rmes, de *p**a**n**a**ches*[1] et d'h**a**bits m**a**gnifiques **à** l'œil.

la même consonne :

22 Ce nain hideux était g**r**os, cou**r**t, *vent**r**u*[2].

Dans *Bug-Jargal,* plus que dans *Han d'Islande,* l'homophonie contribue à rassembler les éléments des groupes :

178 la guitare, le tam-tam et le balafo.

Liés par leurs sons, les mêmes mots reviennent à la file ; et d'autres, porteurs de la même sonorité, les rejoignent :

129 les guitares, les tams-tams, les tambours, les balafos mêlaient leurs bruits.

L'homophonie forme la chaîne,

4° *Le même mot dans le groupe ternaire.*

Dans le premier *Bug-Jargal* et surtout dans *Han d'Islande,* Victor Hugo reprenait volontiers le même mot. En 1825, la formule double lui est toujours familière :

188 Il me semblait que c'étaient des spectres qui me livraient à des spectres.

133 le médecin avait remplacé le prêtre, le sorcier remplaça le médecin.

1. M. 49 : plumes. Il y a dans ce groupe une gradation de la même sonorité.
2. M. 8 : petit.

146 ...tu prends un ennemi pour un ami, et un ami pour un ennemi.

etc...

Des corrections montrent que Victor Hugo tient à cette répétition :

191 Tu es malheureux, je te plains ; toi, tu ne me plains pas, quoique je sois plus *malheureux*[1] que toi.

247 le drapeau noir qui doit annoncer aux blancs la mort de ce captif ; car *ce captif*[2] a sauvé la vie à Bug-Jargal, et Bug-Jargal veut qu'il vive.

Parfois la même formule revient comme en écho :

145 ...c'est le signe d'une mort prochaine.
— Ta mort est prochaine !
...on ne doit pas s'attendre, avec ce signe, à une mort naturelle.
— Ne t'attends pas à une mort naturelle !
...on mourra de mort violente.
— Entends-tu ? prépare-toi à une mort violente !

Au chapitre XLVII, la proposition suivante s'inscrit trois fois :

Dans trois heures le soleil sera couché.

De cette même façon, Victor Hugo reprend dans son récit des expressions qui lui plaisent parce qu'elles sont fortement allitérées :

192 et tombèrent prosternés en battant la terre de leurs fronts.

1. M. 76 : quoique je le sois plus que toi.
2. M. 93 : car il a sauvé...

245 Les noirs se prosternèrent. Il continua : — Je suis Bug-Jargal. Les noirs frappèrent la terre de leurs fronts.

246 Le chef répondit : — Je suis Bug-Jargal. Les noirs frappèrent la terre de leurs fronts.

On lit, à la page 76 :

Faisons un cordon de têtes de nègres qui entoure la ville, du fort Picolet à la pointe de Caracol.

à la page 154 :

de ceindre la ville du Cap d'un cordon de têtes d'esclaves... D'un cordon de têtes qui environnât la ville, du fort Picolet au cap Caracol ?

à la page 159 :

et ceindre la ville du Cap d'un cordon de têtes d'esclaves, du fort Picolet à la pointe de Caracol.

Ainsi trois fois revient

la même interrogation :

208 Où est Marie ? — Rien ne peut donc dissiper tes doutes sur ma foi ! Tu le sauras bientôt. — Bientôt, monstre ! répliquai-je. C'est maintenant que je veux le savoir. Où est Marie ? Où est Marie ?

la même exclamation :

83 Marie perdue pour moi ! perdue pour moi peu d'heures après celle qui me l'avait donnée pour jamais ! perdue pour moi par ma faute, puisque...

Les mêmes mots tendent à se rapprocher :

208 Toujours ! me répondit-il. — Oui, toujours ! m'écriai-je furieux, toujours !

215 L'heure est écoulée. — L'heure ! Quelle heure ? lui dis-je.

252 La main! votre main! tendez-moi la main!
38 Rien! rien, et toujours rien.

et ils constituent par leur juxtaposition le groupe ternaire le plus simple, le triple cri :

238 Ha! ha! ha!
170 Oui, oui, oui!

En 1825, quelques triades sont formées par la reprise symétrique du même substantif :

119 parmi lesquels je remarquai le drapeau blanc fleurdelysé,
le drapeau tricolore
et le drapeau d'Espagne.
183 Nous sommes sujets de trois rois,
le roi de Congo, maître-*né* de tous les noirs;
le roi de France, qui représente nos pères;
et le roi d'Espagne, qui représente nos mères. M. 73.

par la répétition du même nom propre :

198 Vous savez que vous pouvez disposer
de tout ce qui dépend de Jean Biassou,
de tout ce qui appartient à Jean Biassou,
de Jean Biassou lui-même.
199 Ce prisonnier n'est point Jean Biassou,
n'appartient pas à Jean Biassou
et ne dépend pas de Jean Biassou.

Ce procédé est plus accusé qu'en 1821-1822; la triade devient ainsi beaucoup plus serrée, plus solide, plus sonore. N'est-ce pas pour éviter une trop grande symétrie phonique que Victor Hugo a supprimé le verbe dans le troisième terme du groupe suivant?

243 Ton oncle a péri par le fer ;
tu vas périr par l'eau ;
ta Marie par le feu !

Mais parfois, sous la poussée du souffle plus large, la répétition du même mot déborde le groupe ternaire.

Le même adjectif réapparaît dans quatre propositions juxtaposées :

38 Je fouillai le bois dans tous les sens,
je plongeai le canon de mon mousqueton dans l'épaisseur de toutes les broussailles,
je fis le tour de tous les gros arbres,
je remuai toutes les hautes herbes.

La même formule compose un groupe carré :

39 Il y a des voix partout et pour tout ;
il y a la voix des oiseaux,
il y a la voix de l'eau,
il y a la voix du vent dans les feuilles.

Ce retour des mêmes mots qui s'ajoutent aux rimes et aux assonances, déjà si nombreuses, donne à cette prose une richesse de sonorités qui la rapproche de la poésie.

Il y a dans ce roman une « romance en prose », que *Bug-Jargal* chante sur un « ton plaintif » en s'accompagnant « des notes graves de la guitare ». Cette romance peut être considérée comme un modèle de prose poétique ; on y retrouve le procédé le plus familier à Victor Hugo, en 1825 : *la répétition*. En effet, les mêmes sons et surtout les mêmes mots sont balancés deux ou trois fois sur des segments rythmiques, parfois égaux :

35 Pourquoi me fuis-tu, Maria?
Pourquoi me fuis-tu, jeune fille?
Pourquoi cette terreur quand tu m'entends?

36 Hélas ! ta voix est plus douce pour moi que le chant même des jeunes oiseaux qui battent de l'aile dans le ciel, et qui viennent du côté de ma patrie ;
de ma patrie où j'étais roi,
de ma patrie où j'étais libre !

Libre et roi, jeune fille ! j'oublierais tout cela pour toi ; j'oublierais tout, royaume, famille, devoirs, vengeance, oui, jusqu'à la vengeance.

Certaines périodes sont construites comme cette romance, mais sur un rythme moins marqué ; par la répétition des mêmes sons et des mêmes mots, la prose de ce roman devient musicale. Cette plainte de d'Auverney n'est-elle pas une véritable cantilène ?

189 Je me demandais s'il était possible
que tout ce qui s'était passé fût passé,
que ce qui m'entourait fût le camp du sanguinaire Biassou,
que Marie fût pour jamais perdue pour moi,

et que ce prisonnier gardé par six barbares, garrotté et dévoué à une mort certaine, ce prisonnier que me montrait la lueur d'un feu de brigands, fût bien moi.

L'éloquence de Victor Hugo s'harmonise ; l'orateur devient un *chanteur*.

LE RYTHME

Les éléments des groupes ternaires du second *Bug-Jargal* sont rarement en rapport exact de symétrie rythmique ; le plus souvent ils se succèdent avec un nombre différent de syllabes et les retouches du manuscrit prouvent que Victor

Hugo ne cherche pas à balancer ses groupes de mots ou de propositions sur un rythme égal, exact, mathématique [1].

En 1825, le mouvement qui anime la pensée de Victor Hugo rassemble parfois trois termes brefs :

62 Marie ! noces ! ma vie !
89 d'un maître, d'un esclave, de Pierrot !
42 je m'élance, je cours, je vole.

Le même mécanisme meut des groupes concis, dont le troisième terme, coordonné, a une syllabe de plus que les autres :

112 un jupon rayé de vert, de jaune et de noir...
35 Je sais aimer, souffrir et chanter [2].
228 à travers les taillis, les savanes et les collines.

etc...

De brèves triades se succèdent, symétriquement antithétiques :

174 Ces noirs, presque tous grands et forts, portaient des fusils, des haches et des sabres ; un grand nombre d'entre eux avaient des arcs, des flèches et des zagaies.

86 me fit voir dans ce Pierrot, si bon, si généreux, si dévoué, qui me devait trois fois la vie, un ingrat, un monstre, un rival.

L'oreille du prosateur se contente le plus souvent d'un

1. G. Lanson, *L'art de la prose*, ch. VII (Bossuet), p. 101-102 :
« On ne trouve pas seulement chez lui des mouvements, allegro ou largo, largo surtout, ni de la cadence symétrique ; on trouve de vrais rythmes, *des rythmes mathématiques* dont la base est un groupement numérique des syllabes... La base du rythme est numérique... Ce sont les mêmes bases qu'aux vers ; mais dans le vers il y a une loi d'assemblage ou de succession, des retours périodiques, qui manquent dans la prose. »

2. M. 14 : Je ne sais qu'aimer, souffrir et chanter.
Après une correction sur les épreuves, le texte définitif porte :
Je sais aimer, souffrir et chanter.

isosyllabisme approximatif. Cependant quelques groupes balancent exactement leurs accents et leurs termes :

156 des philosophes, des philanthropes, des négrophiles.
211 la clématite, la liane, le jasmin.
256 espérance, vigueur et courage.
157 dans les hattes des grandes plaines du Cotuy, de la Véga, de Sant-Iago...

Pour mieux équilibrer les trois termes, Victor Hugo modifie sur les épreuves l'orthographe de l'un d'eux :

82 et les torches, les *piques*[1], les haches.

Par ce rythme exact, la triade se détache, comme en relief, des énumérations composées de quatre ou cinq éléments :

202 Notre cause sera-t-elle plus sainte et plus juste quand nous aurons exterminé des femmes,
égorgé des enfants,
torturé des vieillards,
brûlé des colons dans leurs maisons.

89 Toutes mes espérances trompées,
mon amour profané,
mon amitié trahie,
mon avenir perdu,
et par-dessus tout l'implacable jalousie égarèrent ma raison.

Dans quelques groupes, le rythme hésite à cause du trouble vague apporté par l'*e*, dit muet, à la fin ou à l'intérieur d'un des trois termes :

1. M. 37 : pics.

152 Général ! excellenc(e) ! monseigneur !

109 les minstrels d'Angleterre, les minsinger d'Allemagne et les trouvèr(e)s de France.

190 tout était noir, les nègr(e)s dormaient, le feu mourait.

24 un mélange de dévouement fraternel, d'exaltation passionnée et de confianc(e) conjugale.

Ce balancement suffit à la triade de prose.

Quelques additions apportent des éléments à peu près équilibrés :

176 avec *ton sabre sans fourreau*, ton caleçon déchiré, tes pieds couverts de boue ? M. 69.

119 De chaque côté du chef étaient des faisceaux de drapeaux, *de bannières et de guidons* de toute espèce... M. 46.

Quelques corrections rendent moins exact le balancement établi :

256 Cette scène effrayante, cette lutte *forcenée*[1], son dénouement terrible, m'avaient accablé.

Une addition marginale apporte un groupe ternaire :

La tactique des principaux chefs rebelles était de faire croire tantôt qu'ils agissaient pour le roi de France, tantôt pour la république, tantôt pour le roi d'Espagne. M. 47.

Une retouche le rend symétrique et rythmique :

La tactique des principaux chefs rebelles était de faire croire qu'ils agissaient *tantôt* pour le roi de France,
tantôt pour la république,
tantôt pour le roi d'Espagne.

1. M. 97 : furieuse Correction faite sur les épreuves.

Puis Victor Hugo change un mot pour donner plus de clarté à l'expression de sa pensée :

120 tantôt pour le roi de France,
tantôt pour la *révolution*,
tantôt pour le roi d'Espagne.

(Pour l'équilibre de la triade, *république* était préférable à *révolution* ; mais ce dernier mot a un sens plus précis. Victor Hugo ne sacrifie donc pas l'idée au rythme).

Beaucoup de groupes ternaires, sans atteindre à la « juste cadence », au « rythme austère », ont un balancement qui contente et flatte agréablement l'oreille :

44 Cette scène terrible, ce dénoûment singulier, les émotions de tout genre...

169 Mon père a été roué au Cap,
mon frère a été pendu au Rocrou,
et j'ai failli moi-même être fusillé.
J'ai brûlé trois plantations de café,
six plantations d'indigo,
deux cents carreaux de cannes à sucre.

etc...

Dans un texte aussi riche en rimes et en assonances, on s'attend à rencontrer des groupes dont les trois segments isosyllabiques riment ou assonnent ; or, ces groupes sont très peu nombreux ; Victor Hugo, en 1825, n'a pas l'intention d'imposer à sa prose le rythme mesuré et musical de la poésie [1].

A peine peut-on relever quelques triades d'une symétrie à la fois phonique et rythmique :

1. « Ce qui distingue le rhythme de la poésie de celui de la prose, c'est la justesse et l'égalité des temps. »

Lurin, *Eléments du rhythme*, p. 193.

190 je me haïssais,
je me maudissais[1],
je me méprisais. M. 75.
194 Je sais que tu as éprouvé bien des malheurs,
ton oncle massacré,
tes champs incendiés,
tes amis égorgés.

Victor Hugo se contente le plus souvent de donner à la triade un large balancement oratoire :

271 Vous le dénoncez comme le nom d'un traître ; moi comme celui d'un héros ; vous le vouez à l'ignominie, moi à la gloire ; vous faites dresser un échafaud, moi un trophée.

un balancement qui s'achève par un terne rythmique, comme dans le groupe suivant :

238 Savez-vous que c'est une triste chose que de périr à vingt ans,
quand on est plein de force et de vie,
qu'on est aimé de ceux qu'on aime,
et qu'on laisse derrière soi — des yeux qui pleureront — jusqu'à ce qu'ils se ferment.

Une addition rend la chute de la période ternaire plus nombreuse, plus sonore, plus harmonieuse :

268 et les sacrificateurs de la place de la Révolution étaient joyeux quand ils pouvaient, d'un même coup, faire tomber une tête et une couronne, ne fût-elle que
d'épines, comme celle de Louis XVI,
de fleurs, comme celle des jeunes filles de Verdun,
ou de lauriers, comme celle de Custine *et d'André Chénier*.
M. 100.

(L'addition de ce dernier nom propre termine cette pé-

1. Addition.

riode d'un souffle magnifique, par un simili-alexandrin, dont la syllabe finale rime).

Mais la plupart des repentirs chargent le manuscrit de vocables sonores, sans équilibrer le balancement et sans l'accorder avec l'homophonie. Par ces retouches, la phrase devient souvent plus longue et plus touffue, moins régulièrement accentuée et moins symétriquement ordonnée.

Le second *Bug-Jargal,* avec ses longs développements, est donc moins un récit pour auditeurs qu'un roman pour lecteurs et, dans un jugement d'ensemble, l'on peut dire que le texte de 1825 est plus sonore, mais moins rythmé que celui de 1818. Tous les personnages sont devenus non seulement éloquents, mais bavards. (Le capitaine d'Auverney fait des phrases, déclame et s'écoute parler). Aussi trop de longueurs nuisent-elles à l'intérêt de la nouvelle intrigue. Victor Hugo a constaté lui-même ce défaut de son œuvre. Contre ce reproche qu'il pressentait, le romancier s'est défendu, par avance et d'une façon plaisante, en faisant déclarer au jeune officier des hussards basques, Alfred :

> 260 En somme l'histoire de Bug-Jargal m'ennuie ; c'est trop long. — Vous avez raison, dit l'aide de camp Paschal ; c'est trop long. Si je n'avais pas eu ma pipe et mon flacon, j'aurais passé une méchante nuit.

Tant de malice dans l'aveu désarme le critique.

LE DERNIER JOUR D'UN CONDAMNÉ

1829

Le *Dernier jour d'un Condamné* parut le 7 février 1829 et, dès le 28 février 1829, le libraire-éditeur Charles Gosselin mit en vente une troisième édition. Ce nouveau roman obtint donc un très grand succès.

Le Témoin, qui donne sur l'origine de ce livre des renseignements précieux et précis[1], déclare qu'il fut « achevé en trois semaines[2] ». Or, sur le manuscrit, le chapitre 1er porte cette date ; *mardi 14 8bre 1828* ; le chapitre XI est daté du *5 novembre* et la dernière ligne du récit est suivie de cette inscription autographe :

Nuit du 25 Xbre 1828 au 26.
3 heures du matin.

1. *Victor Hugo raconté*, ch. L (L'échafaud).
(Voir la Préface du 15 mars 1832, cinquième édition.)
Cf. Gustave Charlier, *Comment fut écrit « Le Dernier jour d'un Condamné ».* *Revue d'Histoire littéraire*, 1915.

2. « Il se mit le lendemain même à écrire le *Dernier jour d'un condamné* et l'acheva en trois semaines ». *Victor Hugo raconté*, ch. L (L'échafaud), p. 246.

D'après ces indications, toutes de la main de Victor Hugo, le *Dernier jour d'un Condamné* aurait été écrit en 73 jours, en *dix* semaines. Mais, entre ces deux dates (14 8bre-25 X^{bre}), Victor Hugo ne s'est pas occupé uniquement de cette œuvre. « *Les Orientales,* dit le Témoin [1], parurent en janvier 1829 et le *Dernier jour d'un Condamné* trois semaines après. » Beaucoup de poèmes du nouveau recueil appartiennent en effet à cette même époque :

Sultan Achmet	,	20 octobre 1828 ;
Cri de guerre du Mufti	,	21 octobre ;
La Sultane favorite	,	22 octobre ;
Le Poète au Calife	,	octobre ;
Le feu du Ciel	,	1er novembre ;
Canaris	,	7 novembre ;
Le Derviche	,	8 novembre ;
Les tronçons du serpent	,	10 novembre ;
Novembre	,	15 novembre ;
Adieux à l'hôtesse arabe	,	24 novembre ;
Nourmahal-la-Rousse	,	25 novembre ;
Extase	,	25 novembre ;
Le Château-fort	,	26 novembre ;
Bounaberdi	,	novembre ;
Lui	,	décembre 1828.

La deuxième édition des *Orientales* paraît, avec une nouvelle préface, en février 1829.

Le prosateur a donc souvent cédé sa plume au poète et l'on peut affirmer que le *Dernier jour d'un Condamné fut écrit très rapidement*.

1. *Victor Hugo raconté,* ch. L (L'échafaud), p. 247.

Comme *Han d'Islande*, le *Dernier jour d'un Condamné* appartient au genre frénétique.

Victor Hugo a voulu surtout secouer les nerfs de ses contemporains et faire, contre la peine de mort, non pas un réquisitoire d'idées, mais un plaidoyer d'émotions ; donc, peu de raisonnement, mais un long frémissement ; plus de pathétique que de logique ; un appel vibrant, non à la justice, mais à la pitié [1].

Dans la préface du 15 mars 1832, Victor Hugo a clairement expliqué son intention :

Il déclare donc, ou plutôt il avoue hautement que le *Dernier jour d'un Condamné* n'est autre chose qu'un plaidoyer direct ou indirect, comme on voudra, pour l'abolition de la peine de mort ; .....c'est la plaidoirie générale et permanente pour tous les accusés présents et à venir ;

c'est le grand point de droit de l'humanité allégué et plaidé *à toute voix* devant la société qui est la grande cour de cassation.....

Heureux si, sans autre outil que sa pensée, il a fouillé assez avant pour faire saigner un cœur sous l'aes triplex du magistrat ! heureux s'il a rendu pitoyables. ceux qui se croient justes ! heureux si, à force de creuser dans le juge, il a réussi quelquefois à y retrouver un homme !

1. « S'il y a, Messieurs, une mauvaise rhétorique, dont on ne saurait trop mépriser les prestiges, est-ce qu'il n'y en a pas une bonne, et une légitime, et une nécessaire ? C'est celle qui atteint, par la communication quasi physique de l'émotion, cette région du cœur où n'arrivent ni les démonstrations du raisonnement ni les raisons de la raison...

C'est la rhétorique aussi de Hugo »...

F. Brunetière, *Evolution de la poésie lyrique en France au XIXe siècle*, p. 202-203.



« Le *Dernier jour d'un Condamné* vient de paraître et fait un tapage d'enfer. En bien comme en mal, en enthousiasme comme en malédiction, les journaux radotent de ce nom-là. C'est un tapage à ne plus s'entendre. »

Victor Pavie.
Lettre à son père, 9 mai 1829[1].

La préface dialoguée de la troisième édition : *Une comédie à propos d'une tragédie*, du 28 février 1829, nous montre, avec une ironie terrible, l'effet produit par ce livre sur les contemporains :

Le titre seul me fait mal aux nerfs...

C'est un livre affreux...

En effet, c'est un livre abominable, un livre qui donne le cauchemar, un livre qui rend malade...

Mon Dieu, l'horrible idée ! développer, creuser, analyser, l'une après l'autre et sans en passer une seule, toutes les souffrances physiques, toutes les tortures morales que doit éprouver un homme condamné à mort, le jour de l'exécution ! Cela n'est-il pas atroce ?....

On n'a pas le droit de faire éprouver à son lecteur des souffrances physiques..... Ce roman, il vous fait dresser les cheveux sur la tête, il vous fait venir la chair de poule, il vous donne de mauvais rêves. J'ai été deux jours au lit pour l'avoir lu.

La critique de 1829 s'accorde pour reprocher à Victor Hugo d'avoir écrit un livre d'une effrayante et atroce vérité. Quelques jugements sont intéressants[2].

Dans la *Revue des Deux Mondes*, A. Fontaney reconnaît que ce plaidoyer

1. André Pavie, *Médaillons romantiques*, p. 51.
2. Voir l'édition de l'*Imprimerie nationale. Revue de la critique*, p. 719-720.

n'est point de ceux que l'on déclame au Palais ; il n'y a rien là du procureur général ou de l'avocat. C'est tout simplement le réquisitoire *d'un homme de génie* contre la peine de mort, ce grand crime de la société, flagrant depuis tant de siècles.

Léon Pillet déclare dans le *Nouveau Journal de Paris*:

Il y a dans le *Dernier jour d'un Condamné* de belles pages, des scènes épouvantablement vraies, d'autres non moins affreuses, mais plus attendrissantes, qu'il ne m'a pas été possible de lire sans émotion.

Charles Nodier, dans le *Journal des Débats*, cherche à savoir si Victor Hugo a atteint son but:

Après avoir lu, beaucoup se demandent encore : que nous voulait-on? A quoi bon cette débauche d'imagination, ce long rêve de crime, de sang, d'échafaud? Et pourtant, l'auteur avait un but : dès les premières pages, il le fait dire et développer par son héros en très belles phrases. Ce but, c'est de faire horreur de la peine de mort ...le poète s'est adressé à l'imagination et au cœur, et il a montré tout ce que l'âme d'un homme a de puissance pour souffrir, tout ce qui peut se passer et s'épuiser de douleurs au fond d'un cachot. Cette partie de la question était toute neuve. Elle allait merveilleusement *au sombre et énergique talent* de Victor Hugo.

Pour savoir si l'auteur a atteint son but, il suffit de relire ces passages de l'article de Jules Janin, dans la *Quotidienne :*

Ce livre, tout étincelant d'une horrible et atroce vérité, doit mettre à bout le peu d'émotions qui nous restent... Figurez-vous une agonie de trois cents pages. Figurez-vous un homme de style et d'imagination et de courage, un poète habitué à jouter avec les plus grandes difficultés de la langue et des passions, se plongeant avec plaisir dans ces longues tortures, interrogeant le pouls de ce misérable, comptant les battements de ses artères, prêtant

l'oreille à ce cœur qui se gonfle dans cette poitrine, et ne se retirant de l'échafaud que lorsque sa tête a roulé ! Tout ceci n'est-il pas de l'atroce[1] ?.... Voyez ce que vous avez fait : vous êtes allé plus loin que ces modèles en cire, destinés aux amphithéâtres, plus loin que la peinture la plus hardie ; votre livre a fait pâlir en même temps le cabinet de M. Dupont et le pinceau de M. Boulanger ! ou bien mettez en tête de votre livre cette épigraphe qui l'expliquera très bien : Ægri somnia.

C'est pour répondre à ce persiflage de Jules Janin que Victor Hugo a écrit l'amusante préface dialoguée de la troisième édition : *Une comédie à propos d'une tragédie.*

On peut conclure de toutes ces citations que Victor Hugo a réussi à inspirer de l'émotion, voire même de l'épouvante, non seulement par ses idées, mais aussi par son style.

Les idées.

Victor Hugo veut, par tous les moyens possibles, faire frémir ses lecteurs ; pour cela il accumule des visions et des hallucinations horribles, des rêves et des cauchemars affreux, des confessions et des analyses terrifiantes.

Deux passages suffiront à montrer sa manière et sa maîtrise.

Dès le premier chapitre, les nerfs vibrent :

1. Louis Veuillot écrira en 1886 : « Le principal argument de M. Hugo, celui qui lui est propre, est un argument dramatique ; il s'efforce d'agir sur les nerfs par la peinture des souffrances du supplicié ; il fait des descriptions romantiques de la bouche qui se tord, de la chair qui saigne, de la guillotine qui rate. »

Etudes sur Victor Hugo, p. 223.

« Dans le *Dernier jour d'un Condamné*, dit M. Fernand Gregh, beau plaidoyer contre la peine de mort, Victor Hugo a produit un effet de terreur physique dont la nouveauté était vraiment prodigieuse à la date où le roman fut écrit : 1829. »

Etude sur Victor Hugo, p. 166.

322 Je n'ai plus qu'une pensée, qu'une conviction, qu'une certitude : condamné à mort !

Quoi que je fasse, elle est toujours là, cette pensée infernale, comme un spectre de plomb à mes côtés, seule et jalouse, chassant toute distraction, face à face avec moi misérable, et me secouant de ses deux mains de glace quand je veux détourner la tête ou fermer les yeux. Elle se glisse sous toutes les formes où mon esprit voudrait la fuir, se mêle comme un refrain horrible à toutes les paroles qu'on m'adresse, se colle avec moi aux grilles hideuses de mon cachot, m'obsède éveillé, épie mon sommeil convulsif, et reparaît dans mes rêves sous la forme d'un couteau.

et l'angoisse va se resserrant, jusqu'à la fin :

423 Il est une heure et quart.

Voici ce que j'éprouve maintenant : une violente douleur de tête, les reins froids, le front brûlant. Chaque fois que je me lève ou que je me penche, il me semble qu'il y a un liquide qui flotte dans mon cerveau, et qui fait battre ma cervelle contre les parois du crâne.

J'ai des tressaillements convulsifs, etc.

On comprend que ce livre ait secoué les lecteurs de 1829 et secoue encore les lecteurs d'aujourd'hui. « Il ne faut pas lire cette étude (de la pitié) avant de se coucher, dit Paul Bondois ; à plus d'un demi-siècle de distance, et quoique les circonstances qui entourent la peine de mort aient été modifiées, l'accent de réalité poignante qu'on y trouve laisse l'impression d'un cauchemar douloureux et d'une obsession insupportable ; c'est bien d'ailleurs le but poursuivi par l'auteur[1] ». Et ceux qui entendirent Victor Hugo déclamer son œuvre, dans son cabinet de travail de la rue Notre-Dame des Champs, quelle émotion profonde ne durent-ils

1. Paul Bondois, *Victor Hugo (Sa vie, ses œuvres)*, p. 71.

pas ressentir ? Mme Hugo a gardé le souvenir de ces lectures ; mais elle écrit d'un style froid, au chapitre intitulé l'*Echafaud*[1] : « Chaque soir il lisait à ses amis ce qu'il avait écrit dans sa journée. M. Edouard Bertin, s'étant trouvé à une de ces lectures, en parla à M. Gosselin, qui imprimait dans ce moment les *Orientales* et qui vint demander le volume de prose comme le volume de vers ». Aucun de ces auditeurs privilégiés ne nous a laissé de renseignements sur la diction du Maître, à cette époque[2]. Et pourtant, quelle im-

1. *Victor Hugo raconté*, II, ch. L, p. 247.
2. D'autres Témoins de sa vie furent de meilleurs observateurs.

Une note parue dans le *Réveil* du 11 décembre 1822 (p. 3-4) nous apprend que Victor Hugo, par son art de lire, soulevait l'enthousiasme de la Société des Bonnes-Lettres. A vingt ans, il était déjà fin diseur. « M. Victor Hugo a terminé la soirée par la lecture d'une Ode sur *Louis XVII*. Le jeune poète tour à tour énergique, sensible et gracieux, a excité de véritables transports. Chacun de ses vers était accueilli par une salve d'applaudissements. »

Après l'exil, François Coppée l'a entendu lire des vers. « Une fois... il nous parla d'une pièce sur la trahison de Bazaine, qui ne se trouvait pas dans l'*Année Terrible*, récemment parue. Nous n'osions guère espérer qu'il voudrait bien nous la lire. Nous insistâmes cependant. Il le fit. Il disait admirablement les vers, un peu lentement peut-être, mais d'une voix grave et profonde dont l'accent remuait l'âme et y faisait jaillir les sources les plus lointaines de l'émotion. »

H. W. Wack, *Le roman de Juliette et de Victor Hugo*, p. 25.
(Préface de François Coppée, octobre 1904).

Sarah Bernhardt l'a vu « attentif aux plus insignifiants détails de diction ».
Henry Spont (*Ere nouvelle*, 10 avril 1923).

Jules Claretie, un connaisseur, écrit dans ses *Souvenirs intimes*, p. 163 : « Tout cela finement, éloquemment dit, avec entrain, d'une voix persuasive, un peu aiguë et ironique, le geste soulignant le trait, l'œil vibrant, et, *par dessus tout un magnétisme sympathique*. »

En 1876, les Goncourt ont admiré Victor Hugo pendant qu'il parlait ; leur *Journal* (L. V, p. 267) contient ce beau portrait du Maître :

« Là, les bras croisés sur la poitrine, le corps un peu renversé dans sa redingote boutonnée, et le blanc d'un foulard au cou, Hugo se remet à parler. Il parle de cette voix douce, lente, peu sonore et cependant très distincte, *une voix qui s'amuse autour des mots et les caresse*. Il parle, les yeux demi-fermés, *avec toutes sortes d'expressions-chatte*, passant sur sa physionomie qui fait la morte, sur cette chair qui a pris le beau et chaud culottage de la chair d'un syndic de Rembrandt — et quand sa parole s'anime, il y a sur son front un étrange tressautement de la ligne de ses cheveux blancs, qui monte et redescend »...

pression dut produire en eux ce plaidoyer lu, prononcé, souligné par un tel artiste, avec toutes les nuances que réclame le sens de chaque phrase !

Le style.

Le style est encore plus émouvant que les idées.

On entend, presque à chaque page, les cris de désespoir du condamné :

373 La mort ! la mort !
403 O ma grâce ! ma grâce ! on me fera peut-être grâce.
379 Un moyen de fuir, mon Dieu ! un moyen quelconque !
379 O rage ! démons ! malédiction !

etc...

ses interrogations fiévreuses, saccadées :

376 Ah ! misérable ! que vais-je devenir ? qu'est-ce qu'ils vont faire de moi ?
339 pourquoi ? à quoi bon ? qu'importe ?
366 Et par qui ? et pourquoi ? et comment ?

etc...

Ce sont des phrases haletantes, comme des paroles de délire, qui se pressent et que relie la conjonction *et* :

413 J'ai fermé les yeux, et j'ai mis les mains dessus, et j'ai tâché d'oublier.

325 et les robes noires s'agiter, et les têtes de la foule fourmiller au fond de l'ombre, et s'arrêter sur moi le regard fixe de ces douze jurés.

450 et la charrette allait, allait, et les boutiques passaient, et les enseignes se succédaient...

etc...

des phrases elliptiques, la plupart sans verbe, où s'inscrit fortement l'idée principale ou le détail caractéristique :

393 cette fois, pas de passeport jaune, mais pas d'argent non plus.

410 Un autre l'a remplacé, homme à front déprimé, des yeux de bœuf, une figure inepte.

425 Non, rien! moins qu'une minute, moins qu'une seconde et la chose est faite.

333 Plus de vitres, plus de glaces aux fenêtres ; mais de massifs barreaux de fer.

340 Là, classement, numérotage, enregistrement.

etc...

des phrases brisées, aux structures bizarres :

329 Mais au mois d'août, à huit heures du matin, un si beau jour, ces bons jurés, c'est impossible!

330 Ces hommes, ces femmes, ces enfants qui se pressaient sur mon passage, je leur trouvais des airs de fantômes.

349 Rêve, vision ou réalité, je serais devenu fou.

392 Quinze ans, cela s'arrache!

etc...

des inversions surprenantes :

327 et de ces losanges éclatants aux fenêtres chaque rayon découpait dans l'air un grand prisme de poussière d'or.

327 L'explique qui pourra, de la manière dont cette idée me vint, elle ne me causa pas de terreur.

324 Les deux premières nuits, d'inquiétude et de terreur, je n'en avais pu dormir.

etc...

des accumulations de petites propositions, juxtaposées :

372 Non, il ne faudrait pas courir. Cela fait regarder et soupçonner. Au contraire, marcher lentement, tête levée, en chantant. Tâcher d'avoir quelque vieux sarrau bleu à dessins rouges. Cela déguise bien. Tous les maraîchers des environs en portent.....

372 La nuit tombée, je reprendrais ma course. J'irais à Vincennes. Non, la rivière m'empêcherait. J'irais à Arpajon. — Il

aurait mieux valu prendre du côté de Saint-Germain, et aller au Havre, et m'embarquer pour l'Angleterre. — N'importe! j'arrive à Longjumeau. Un gendarme passe ; il me demande mon passeport... Je suis perdu [1] !

etc...

Mais ce qui caractérise cette prose parlée, c'est la répétition fréquente du même mot. Par cette reprise, l'écrivain insiste puissamment sur la même idée :

400 Oh! est-il bien vrai que je vais mourir avant la fin du jour ? Est-il bien vrai que c'est **moi** ? Ce bruit sourd de cris que j'entends au dehors, ce flot de peuple joyeux qui déjà se hâte sur les quais, ces gendarmes qui s'apprêtent dans leurs casernes, ce prêtre en robe noire, cet autre homme aux mains rouges, c'est pour **moi** ! C'est **moi** qui vais mourir ! **moi**, le même qui est ici, qui vit, qui se meut, qui respire, qui est assis à cette table, laquelle ressemble à une autre table, et pourrait bien être ailleurs, **moi**, enfin, ce **moi** que je touche et que je sens, et dont le vêtement fait les plis que voilà !

376 Ce bon geôlier, avec son sourire bénin, ses paroles caressantes, son œil qui flatte et qui espionne, ses grosses et larges mains, c'est la **prison** incarnée, c'est Bicêtre qui s'est fait homme.

Tout est **prison** autour de moi ; je retrouve ***la prison*** [2] sous toutes les formes, sous la forme humaine comme sous la forme de

1. Le condamné suit parfois son idée sans se préoccuper de la rudesse de ses paroles ; quelques-unes de ses phrases sont en effet surchargées du même son :

404 Nous nous sommes assis, lui sur la chaise, moi sur le lit. Il m'a dit : Mon fils,...

Une addition permet de supposer que Victor Hugo recherche cette âpreté du style :

378 L'arrêt sera exécuté aujourd'hui en Place de Grève, a-t-il ajouté quand il a eu terminé, *sans lever les yeux de dessus son papier timbré.*

M. 31. 1re leçon : ajouta-t-il.

Des allitérations sont rudes :

325 du grincement rauque des verrous.

364 plutôt livrer mon cou au couteau de Guillotin qu'au carcan de la chiourme !

2. Ms.30 : je la retrouve.



grille ou de verrou. Ce mur, c'est de la **prison** en pierre ; cette porte, c'est de la **prison** en bois ; ces guichetiers, c'est de la **prison** en chair et en os. La **prison** est une espèce d'être horrible, complet, indivisible, moitié maison, moitié homme.

etc...

Prose poignante par sa sensibilité et puissante par ses répétitions, à la fois souple et rude, impulsive ; prose parlée, fortement accentuée, copieusement ponctuée, admirablement faite pour la diction et combien différente de la prose poétique, molle et chantante du second *Bug-Jargal* !

Charles Nodier, dans le *Journal des Débats*, a porté sur le *Dernier jour d'un Condamné*, dès sa parution, un jugement très intéressant. « Comme morceau littéraire, écrit-il, j'en admire quelques pages, belles au plus haut degré de poésie et d'éloquence ». Puis, selon sa manière, le critique mêle le blâme à l'éloge. « Sa prose, riche et pittoresque comme ses vers, a pourtant *le tort d'être un peu tendue*, et, chose rare, cette sorte de fatigue qui se fait sentir dans quelques tournures, n'ôte pas à la pensée son abondance naturelle *ni au style son mouvement*. C'est presque la faute de l'inspiration qui est venue toute fatiguée et laborieuse [1] ». Charles Nodier ne s'est pas rendu compte que cette tension de la prose est la tension même de Victor Hugo tout entier, corps et âme. Passionné pour son sujet [2], possédé par son émotion, l'orateur-poète, dans ce plaidoyer à toute voix, vibre lui-même

1. Voir l'*Edition de l'Imprimerie Nationale*, p. 720.
2. « A pensée passionnée, rythme puissant... Dès que l'émotion s'empare du poète, le rythme naît. » André Spire, Sur la technique du vers français (*Mercure de France*, 1912), p. 498.

et fait vibrer sa pensée sur un rythme d'une puissance extraordinaire.

Le rythme de la phrase.

Tout ce plaidoyer est fortement accentué; de nombreuses phrases ont un battement ternaire exact ; à intervalles égaux y passe une syllabe appuyée :

327 Les jurés seuls paraissaient blêmes et abattus.
334 Point de couteau, point de fourchette pour mes repas.
350 Ce n'est pas là une prison dont on s'évade.
355 on les poussait entre deux haies de gardes-chiourme.
358 On entendait par intervalles des cris grêles...
416 Tu ne dis rien, me dit ma mère, tu as l'air triste.
437 Venez ce soir *dans ma maison*[1] ; je la dirai[2]. M. 54.

---

380 que la cour d'assises est en train de faire à l'heure qu'il est.
420 où pend le bourdon avec son battant, qui pèse un millier.
425 moins qu'une seconde, moins qu'une minute, et la chose est faite.

---

356 Les curieux de Paris allèrent s'abriter sous les auvents des portes.
415 *et* le vent de sa course soulevait *par moments* sa pélerine noire. M. 47.

---

381 Au détour du corridor, l'aumônier nous a rejoints. Il venait de déjeuner.

1. Les additions sont en italique.
2. Ce terne à quatre syllabes ressemble parfois, comme un frère, au trimètre romantique :
326 Je me levai ; mes dents claquaient ; mes mains tremblaient.

396 Les poches sont toutes neuves ! Le collet n'est pas usé ! J'en aurai au moins quinze francs.

etc...

Parfois se succèdent quatre accents, très marqués :

420 J'avançai en tremblant sur les planches mal jointes.
326 c'était le souffle de la foule dans la salle des assises.
378 Le bruit des verrous nous a arrachés, moi à ma stupeur, lui à son discours.

etc...

En 1828, la suite rythmique tend à s'allonger et parfois le même balancement anime tout le passage :

335 ...et puis partout,
à chaque instant,
des mots bizarres,
mystérieux,
laids et sordides.

341 ...dans la place de Grève
clouer une charpente,
et dans les carrefours
hurler à pleine voix
des crieurs enroués.

Victor Hugo, par des additions, brise une de ces laisses rythmiques :

Le bagne, c'est dur;
traîner un boulet,
boire de l'eau claire,
manger du pain noir ;
des coups de bâton
et des coups de soleil. M. 37.

391 Le bagne, c'est dur ;
coucher sur une planche,
boire de l'eau claire,
manger du pain noir,
traîner un *imbécile de* boulet *qui ne sert à rien ;*
des coups de bâton
et des coups de soleil.

N'est-il pas curieux de voir Victor Hugo réagir ainsi contre la forte tendance rythmique de son propre génie et s'attacher à rompre le balancement qui, dans l'ardeur de l'inspiration, s'était imposé à sa pensée et à son style ?

Dans cette prose rythmée, c'est surtout le groupe ternaire qui apparaît comme en relief, découpé, rehaussé, sculpté par le battement des accents.

LES GROUPES DU STYLE

1° *Le groupe carré.*

Ce roman contient environ *trente* groupes carrés ; dans quelques-uns on distingue nettement la triade ; en effet, un des éléments est
plus court que les autres :

435 Je l'ai prise, je l'ai enlevée dans mes bras, je l'ai assise sur mes genoux, je l'ai baisée sur ses cheveux.

ou plus long (le plus souvent, le dernier) :

334 Après bien des hésitations, on m'a aussi donné de l'encre, du papier, des plumes et une lampe de nuit.

ou d'un son final différent :

435 caressée, embrassée, dévorée de baisers et se laissant faire.

Un quatrième élément a été ajouté sur le manuscrit (6 exemples) :

418 et penser qu'il y a un an à pareil jour, j'étais libre et pur, *que je faisais mes promenades d'automne,*
que j'errais sous les arbres
et que je marchais dans les feuilles. M. 49.

376 Ce bon geôlier, avec son sourire bénin,
ses paroles caressantes,
son œil qui flatte et qui espionne,
ses grosses et larges mains, c'est la prison incarnée M. 30.

par deux additions (la seconde est soulignée d'un trait) :

389 quand on a ouvert devant moi des portes basses,
des escaliers secrets,
des couloirs intérieurs,
de longs corridors étouffés et sourds. M. 36.

etc...

Comme on a pu le remarquer par ces exemples, le groupe carré n'obéit pas au balancement rythmé ; un seul, formé par deux additions, équilibre ses quatre termes assonants :

341 l'ordre d'exécution est *minuté.*
rédigé,
mis au net,
expédié. M. 16.

Les groupes plus longs, quinques ou sénaires, sont très peu nombreux et ne présentent, dans leur construction, rien de particulier.

Parfois, en 1828, l'énumération s'allonge ; les mots s'accumulent, sans aucun lien ; le torrent verbal roule :

339 Quoi ! le soleil, le printemps, les champs pleins de fleurs, les oiseaux qui s'éveillent le matin, les nuages, les arbres, la nature, la liberté, la vie, tout cela n'est plus à moi ?

2° *Le groupe ternaire.*

Dans le *Dernier jour d'un Condamné,* j'ai relevé environ *180* triades, sur 132 pages. (Le second *Bug-Jargal* contient, sur 264 pages, 180 groupes ternaires). Cette forme s'impose donc de plus en plus à l'esprit de Victor Hugo ; mieux composée, mieux rythmée que les autres groupes, dans lesquels on la retrouve parfois, elle est le procédé le plus caractéristique de la prose de Victor Hugo, romancier, en 1828-1829. Et, constatation très importante, presque toutes les triades du *Dernier jour d'un Condamné* sont posées sans ratures, d'un seul jet, au courant de la plume, sur le manuscrit.

Dans ce récit saccadé, frémissant, la triade est le plus souvent formée de termes brefs. Par ce groupe serré, trépidant, Victor Hugo traduit l'angoisse qui étreint et la fièvre qui secoue le prisonnier, dans sa cellule :

330 je m'étais senti respirer, palpiter, vivre.
336 n'y a-t-il pas en moi une tempête, une lutte, une tragédie ?
339 pourquoi ? à quoi bon ? qu'importe ?
340 Là, classement, numérotage, enregistrement.
366 Bicêtre, la Conciergerie, la Grève.
366 Et par qui ? et pourquoi ? et comment ?
435 Elle m'a oublié, visage, parole, accent.
436 *avec cette barbe, ces habits et cette pâleur ?* M. 53.



Ce groupe court est très souvent composé de trois adjectifs :

322 Une horrible, une sanglante, une implacable idée !
331 jeunes, libres et sains.
342 douce, rose, frêle.
346 noires, blanches, grises.
360 immobile, perclus, paralysé.
365 jeune, sain et fort.
368 pure, fraîche, veloutée.
381 *si* sale, *si* noir, *si* poudreux [1].
390 ridé, voûté, grisonnant.
413 doux, calmes, riants.
431 faible, étrange, indéterminé.
433 vide, terne, affreux.
438 sombre, désert, désespéré.
444 Le premier, le plus grand, le plus vieux...
444 sombre, étroite, voûtée...
450 ivre, stupide, insensé.
450 écrites, peintes, dorées [2].

etc...

1. M. 32. sale, noir, poudreux.

2. Dans ces triades d'adjectifs, qui sont toutes posées d'un seul jet sur le manuscrit, on peut apercevoir quelques procédés habituels de la pensée de Victor Hugo. La plupart de ces énumérations (portraits, descriptions, analyses) sont progressives.

Le troisième terme précise le sens des deux autres :

438 et je suis retombé sur ma chaise, sombre, désert, désespéré.

450 J'étais ivre, stupide, insensé.

ou apporte une conclusion :

433 un œil vide, terne, affreux.

413 les souvenirs de mon enfance et de ma jeunesse me reviennent un à un, doux, calmes, riants...

ou ajoute une nuance, un détail caractéristique :

368 la voix pure, fraîche, veloutée d'une jeune fille de quinze ans.

450 et les enseignes se succédaient, écrites, peintes, dorées...

Un des adjectifs exprime le caractère, le second note l'aspect physique, le troisième traduit l'impression générale :

342 Une petite fille de trois ans, douce, rose, frêle...

Souvent, par la juxtaposition de trois termes très courts, Victor Hugo expose complètement son idée ; la triade contient tout un ensemble.

Dans cette prose haletante, martelée d'accents, le passage d'un groupe plus long produit comme un apaisement ; mais cette triade plus ample est parfois ponctuée d'accents intérieurs qui, sans briser le mouvement de l'ensemble, opposent l'une à l'autre ou renforcent l'une par l'autre chaque partie des trois éléments.

Ainsi s'affirment trois antithèses :

450 Je ne distinguais plus les cris de pitié — des cris de joie,
les rires — des plaintes,
les voix — du bruit.

De la même façon, dans un groupe carré (formé par une addition), trois termes prennent plus de relief :

407 et *il pleurera*, *et nous pleurerons*,
et il sera éloquent, et je serai consolé,
et mon cœur se dégonflera dans le sien,
et il prendra mon âme, et je prendrai son Dieu. M. 44.

C'est le rythme, plus que l'homophonie, qui marque et caractérise les groupes ternaires du *Dernier jour d'un Condamné*, mieux frappés, mieux équilibrés que ceux de *Han d'Islande* et de *Bug-Jargal*.

3° *Le groupe double*.

Ce plaidoyer contient un grand nombre de groupes doubles ; mais la plupart sont des reprises oratoires mal équilibrées, sans relief suffisant, et ne se détachent pas du mouvement d'ensemble du discours :

349 et puis il m'a paru que le cachot était plein d'hommes,
d'hommes étranges qui portaient leur tête dans leur main gauche,

et la portaient par la bouche, parce qu'il n'y avait pas de chevelure.

358 Ils chantaient une chanson du bagne, une romance d'argot, sur un air tantôt plaintif, tantôt furieux et gai ; on entendait par intervalles des cris grêles, des éclats de rire déchirés et haletants se mêler aux mystérieuses paroles...

Des passages de ce roman ont de larges balancements binaires, sans que l'on puisse y trouver des groupes doubles nettement formés. Beaucoup d'antithèses elles-mêmes sont sans symétrie de construction, comme au chapitre XXXIII, où Victor Hugo évoque de délicieux souvenirs de son enfance aux Feuillantines ;

414 Nos mères nous ont dit d'aller courir ensemble ; nous sommes venus nous promener.

etc...

Aussi dans ce roman *à peine soixante groupes doubles* (parallélismes ou antithèses) imposent-ils à l'oreille leurs symétries rythmiques ou phoniques, souvent relevées par la répétition du même mot :

324 et j'étais tombé sur le champ dans un sommeil profond, dans un sommeil d'oubli.

325 il fallut pour me tirer de ma léthargie sa rude voix à mon oreille et sa main rude sur mon bras.

336 seul à seul avec une idée, une idée *de crime et de châtiment*[1], de meurtre et de mort.

421 C'est tout ensemble un étourdissement et un éblouissement.

390 Nous nous sommes regardés quelques secondes fixement, l'homme et moi ; lui, prolongeant son rire qui ressemblait à un râle ; moi, demi-étonné, demi-effrayé.

etc...

1. Addition.

Même quelques-uns de ces groupes doubles, d'une ferme structure, appartiennent à des balancements triples ou quadruples, où s'affaiblit leur propre rythme :

425 moins qu'une minute, moins qu'une seconde, et la chose est faite.

378 Le bruit des verrous nous a arrachés, moi à ma stupeur, lui à son discours.

etc...

Les groupes ternaires sont plus marquants et leur passage dans cette prose très accentuée se fait beaucoup mieux entendre ; sur les 180 exemples que renferme le *Dernier jour d'un Condamné, plus de cent triades,* par leurs symétries rythmiques ou phoniques, produisent dans le discours un effet très sensible. Victor Hugo attache certainement plus d'importance à cette forme qu'à la précédente. En effet, quand il relit son manuscrit, il compose par une addition 7 nouveaux ternaires, sacrifiant ainsi des groupes doubles de la première rédaction ; *une seule* triade est réduite par une suppression :

On les déshonore, on les ruine, on les tue. M. 17.

Et les deux éléments, qui subsistent, entrent alors dans un balancement terné :

342 On les déshonore, on les ruine, c'est la justice.

Le jeu des groupes de style.

Dans les parties éloquentes de ce plaidoyer lyrique, où se rapprochent et se mêlent des groupes de toutes sortes, les triades occupent presque toujours la place la plus importante ; elles vibrent à la fin de la période :

322 Je pouvais penser à ce que je voulais, j'étais libre. Maintenant je suis captif. Mon corps est aux fers dans un cachot, mon esprit est en prison dans une idée. Une horrible, une sanglante, une implacable idée. *Je n'ai plus qu'une pensée, qu'une conviction, qu'une certitude*[1] : condamné à mort !

449 Nous avons pris le fatal quai. Je commençais à ne plus voir, à ne plus entendre. Toutes ces voix, toutes ces têtes aux fenêtres, aux portes, aux grilles des boutiques, aux branches des lanternes, *ces spectateurs avides et cruels, cette foule où tous me connaissent et où je ne connais personne*[2], cette route pavée et murée de visages humains... J'étais ivre, stupide, insensé...

Souvent les groupes doubles précèdent et semblent préparer la venue du ternaire :

379 Un moyen de fuir, mon Dieu ! un moyen quelconque ! Il faut que je m'évade ! il le faut ! sur le champ ! par les portes, par les fenêtres, par *la charpente du toit*[3]*!*

allitéré :

336 Si tout, autour de moi, est monotone et décoloré, n'y a-t-il pas en moi une tempête, une lutte, une tragédie ?

ou rythmé :

406 Çà et là, une citation latine en latin. Saint Augustin, saint Grégoire, que sais-je ? Et puis, il avait l'air de réciter une leçon déjà vingt fois récitée, de repasser un thème, oblitéré dans sa mémoire à force d'être su. Pas un regard dans l'œil, pas un accent dans la voix, pas un geste dans les mains.

447 J'ai voulu regarder autour de moi. Gendarmes devant, gendarmes derrière ; puis de la foule, de la foule et de la foule ; une mer de têtes sur la place.

1. Addition.
2. Addition.
3. M. 32. 1re leçon : par le toit.

La triade phonique vient terminer fortement la phrase dans laquelle se succèdent des groupes vagues :

370 Le patois de la caverne et du bagne, cette langue ensanglantée et grotesque, ce hideux argot, marié à une voix de jeune fille, gracieuse transition de la voix d'enfant à la voix de femme ! tous ces mots difformes et mal faits, chantés, cadencés, perlés !

Le chapitre xxix, très court, suffirait à montrer la valeur prépondérante de la triade dans la prose du *Dernier jour d'un Condamné* :

403 O ma grâce ! ma grâce ! on me fera peut-être grâce. Le roi ne m'en veut pas. Qu'on aille chercher mon avocat ! vite l'avocat ! Je veux bien des galères. Cinq ans de galères, et que tout soit dit, — ou vingt ans, — ou à perpétuité avec le fer rouge. Mais grâce de la vie !

Un forçat, cela marche encore, cela va et vient, cela vôit le soleil.

Certains passages sont tellement gonflés de triades que Victor Hugo, en relisant son manuscrit, s'efforce d'atténuer leurs triples balancements. Au chapitre ix, il ajoute, au bon endroit, une phrase sonore qui apporte deux rimes et, contrairement à son habitude, il brise un groupe ternaire (dont les éléments sont d'ailleurs peu équilibrés) :

342 Je laisse une mère, je laisse une femme, je laisse un enfant.

Une petite fille de trois ans, douce, rose, frêle, avec de grands yeux noirs et de longs cheveux châtains.

Elle avait deux ans et un mois quand je la vis pour la dernière fois[1].

Ainsi après ma mort, trois femmes sans fils, sans mari, sans père ; trois orphelines de différente espèce ; trois veuves du fait de la loi.

1. Addition.

J'admets que je sois justement puni ; ces innocentes, qu'ont-elles fait? N'importe ; on les déshonore, on les ruine[1] ; c'est la justice.

Victor Hugo, cédant à son goût pour l'amplification, élargit aussi par des additions quelques groupes triples qui manquent de symétrie ; mais jamais il ne brise une des belles triades rythmées qui, en 1829, sont les formes les plus expressives de sa pensée et de son style.

L'HOMOPHONIE

1° *Les allitérations.*

A cette époque, l'influence de la lettre (considérée en elle-même, comme caractère graphique), devient de plus en plus grande sur l'esprit de Victor Hugo. Il fait dire au Condamné qui songe à la guillotine :

401 Le nom de la chose est effroyable, et je ne comprends point comment j'ai pu jusqu'à présent l'écrire et le prononcer.

La combinaison de ces dix lettres, *leur aspect, leur physionomie* est bien faite pour réveiller une idée épouvantable, et le médecin de malheur qui a inventé la chose avait un nom prédestiné.

L'image que j'y attache, à ce mot hideux, est vague, indéterminée, et d'autant plus sinistre. *Chaque syllabe est comme une pièce de la machine*[2]. J'en construis et j'en démolis sans cesse dans mon esprit la monstrueuse charpente (Ch. XXVII).

1. M. 17 : on les déshonore, on les ruine, on les tue.

2. « Il s'arrêtera aussi pour noter les fantaisies que lui suggère la forme même des mots. On a tout dit sur sa « verbolâtrie », sur sa vénération quasi mystique des lettres assemblées et l'influence souveraine qu'elles exercent sur son imagination. Un remarquable exemple en est offert par le chapitre qu'il ajoute sur la guillotine, ce nom « effroyable », cette combinaison de dix lettres

Dès cette époque, les sensations de l'œil[1] commencent à se mêler intimement à celles de l'oreille ; les mots vont-ils bientôt se grouper d'après leur physionomie ?

Les groupes ternaires du *Dernier jour d'un Condamné* contiennent des allitérations très marquées ; dans quelques-uns apparaissent

« bien faite pour réveiller une idée épouvantable » ; chaque syllabe de ce « mot « hideux » lui apparaît « comme une pièce de la machine ».

« Ainsi s'annoncent les métamorphoses que le poète visionnaire imposera aux modestes signes de l'alphabet : les sept lettres de « Jéhovah » donnant naissance, en tombant dans l'immensité, aux sept étoiles de la Grande Ourse (Nomen, Numen, Lumen, *Contemplations*) et les deux syllabes du mot de Waterloo devenant un égout où se noiera « la coalition européenne » (*Misérables*, 2e partie, I, 15). (Cf. pour d'autres exemples, Ch. Renouvier, *Victor Hugo le poète*, p. 107-108). »

Gustave Charlier, *Comment fut écrit le Dernier jour d'un Condamné* (*Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1915, p. 348).

1. Dans le vocabulaire, l'œil (le poète est un œil) fera un triage nouveau ; le verbalisme de Victor Hugo aboutira ainsi à la *verbolâtrie*. Sa vision de la lettre simple ou des lettres assemblées l'amènera au symbolisme et même à l'hermétisme. « En tout caractère graphique il est tenté de chercher une image. Un soir, chez le poète belge André Van Hasselt, il se mit à discourir sur le sens hiéroglyphique des lettres de l'alphabet. Ses propres initiales lui paraissaient prédestinées et l'on sait avec quel soin il les reproduisait partout. V, c'est le vase d'élection ; H, c'est la façade de Notre-Dame. Il ne s'était pas borné là ; et dans une lettre de 1839 à sa femme, il expliquait déjà tout l'alphabet à sa manière, depuis A, qui est le toit, le pignon, ou l'accolade de deux amis qui s'embrassent, jusqu'à Z, qui est l'éclair de Dieu, en passant par le D, qui est le dos sans bosse, F, la potence, P, le porte-faix debout avec sa charge sur le dos. »

Glachant, *Théâtre de V. Hugo*, II, p. 340.

La lettre du 24 septembre 1839 a été publiée dans *En voyage* (Alpes et Pyrénées), p. 65-67.

Cf. E. Huguet, *Le sens de la forme dans les métaphores de Victor Hugo*, p. 353-358.

Cf. (*Revue de Paris*, 1er nov. 1921), p. 14. *Opinions littéraires de Victor Hugo* :

« Bossuet : Les mots ont une figure. Bossuet écrit *thrône* selon cette magnifique orthographe du XVIIe siècle que le XVIIIe a si sottement muselée, écourtée, châtrée. Oter l'h de thrône, c'est en ôter le fauteuil.

« H majuscule, c'est le fauteuil vu de face ; h minuscule, c'est le fauteuil vu de profil. »



les mêmes voyelles :

431 un bruit faible, étrange, indéterminé.
330 respirer, palpiter, vivre.
359 si avide, si palpitante, si attentive.
436 *avec cette barbe, ces habits et cette pâleur*[1] ? M. 53.

les mêmes consonnes :

322 Une horrible, une sanglante, une implacable idée.
336 une tempête, une lutte, une tragédie.
345 c'est du crayon, de la craie, du charbon.
438 sombre, désert, désespéré[2].
376 une espèce d'être horrible, *complet, indivisible*[3].

etc...

2° *Les rimes et les assonances.*

La prose du *Dernier jour d'un Condamné* est *moins chantante* que celle du second *Bug-Jargal*. Très rares sont les groupes ternaires qui contiennent des mots de même finale ; dans un seul, trois substantifs assonnent :

335 Les geôliers, les guichetiers, les porte-clefs...

Comme dans les romans qui précèdent, cette triple homophonie est surtout apportée par des verbes au même temps :

357 Ils grelottaient, leurs dents claquaient, leurs jambes maigries, leurs genoux noueux s'entrechoquaient.
440 Tout ce peuple rira, battra des mains, applaudira.

1. Ce groupe allitéré est ajouté sur le manuscrit.
2. La même chuintante revient dans les trois derniers termes d'un groupe carré :
448 on louait des tables, des chaises, des échafaudages, des charrettes.
La même consonne b se trouve à l'initiale de trois termes d'une quinque :
400 Comment te déshabitueras-tu, mon enfant, du jour de l'an, des étrennes, des beaux joujoux, des bonbons et des baisers ?
3. Les deux derniers termes sont ajoutés sur le manuscrit.

371 tous ces mots difformes et mal faits, chantés, cadencés, perlés[1].

Dans un seul groupe ternaire, les trois termes — qui riment — ont le même nombre de syllabes :

413 jouant, courant, criant.

En 1829, le rythme l'emporte sur l'homophonie. Victor Hugo forme, par une correction sur le manuscrit une triade rythmique, à finale homophone ; puis, par une retouche faite sur les épreuves, il sacrifie la troisième rime finale pour donner plus de précision à son style :

1° et je crois me souvenir que j'ai vu
ses lèvres remuer,
ses mains se poser sur son cœur,
ses yeux s'animer.
M. 31.

2° ses lèvres remuer,
ses mains *s'agiter,*
ses yeux s'animer.

3° 378 ses lèvres remuer,
ses mains s'agiter,
ses yeux *reluire.*

Dans le *Dernier jour d'un Condamné,* la triade n'est plus la même que dans le second *Bug-Jargal.* A trois ans d'intervalle, le groupe familier a subi une évolution sensible ;

1. Dans les groupes carrés les intentions phoniques sont également rares. L'un deux a trois termes de même finale :
435 caressée, embrassée, dévorée de baisers et se laissant faire.
Dans un autre, assonnent les quatre éléments rythmiques, dont deux sont ajoutés sur le manuscrit :
341 l'ordre d'exécution est *minuté,* rédigé, *mis au net,* expédié.
M. 16.
Les assonances et les rimes se croisent :
351 Tout Bicêtre semblait rire, chanter, courir, danser.

il est maintenant plus rythmé, mais sa consonance finale est moins forte.

Les triples correspondances homophones sont apportées surtout par la triple répétition du même mot.

3° *Le même mot.*

Victor Hugo compose de nombreuses triades en répétant le même substantif et quelquefois le même verbe, c'est-à-dire les deux termes qui renferment l'idée principale.

Le même mot est repris dans des groupes ternaires, très différents les uns des autres :

392 seize heures par jour, trente jours par mois et douze mois par année.
337 heure par heure, minute par minute, supplice par supplice.
366 Les témoins ont bien témoigné, les plaideurs ont bien plaidé, les juges ont bien jugé.

Au chapitre XLVIII, le Condamné qui vient d'être transféré de Bicêtre à l'Hôtel de Ville, « après un exécrable trajet », déclare que « les mots manquent aux émotions ». Or, dans tout ce roman, l'émotion est intense et l'auteur n'a-t-il pas voulu rendre l'émotion même du Condamné en lui faisant prononcer trois fois le même mot ? Cette triple répétition ne traduit-elle pas fortement l'obsession de la même pensée ?

365 j'ai une maladie,
une maladie mortelle,
une maladie faite de la main des hommes.
340 et renvoie le tout au ministre,
qui renvoie au procureur général,
qui renvoie au bourreau.

342 Je laisse une mère,
je laisse une femme,
je laisse un enfant.
376 Ce mur, c'est de la prison en pierre ;
cette porte, c'est de la prison en bois ;
ces guichetiers, c'est de la prison en chair et en os.

Ce groupe ternaire, d'une symétrie remarquable et d'une énergie extraordinaire, qui par sa forme, par sa sonorité, par son idée, pénètre à la fois profondément et dans l'œil et dans l'oreille et dans l'esprit du lecteur à émouvoir, *est le groupe-type* du *Dernier jour d'un Condamné.* Dans la préface dialoguée : *Une comédie à propos d'une tragédie,* du 28 février 1829, se trouvent de semblables exemples :

315 Et puis des remords,
des remords,
beaucoup de remords.
310 En effet, c'est un livre abominable,
un livre qui donne le cauchemar,
un livre qui rend malade.

Dans un groupe, Victor Hugo qui, d'une façon fort plaisante, joue sur la dernière syllabe de son nom, rapproche du mot simple ses deux composés :

312 ...cet homme-là ! Comment s'appelle-t-il déjà ? — Il a un nom aussi difficile à retenir qu'à prononcer. Il y a du goth,
du visigoth,
de l'ostrogoth dedans.

Toutes ces triades, de même substantif ou de même verbe, sont spontanées et non fabriquées ; *aucune n'est retouchée sur le manuscrit.*

Quelques-unes de ces formules pleines, solides, sonores, sont encore renforcées par le balancement rythmé.

LE RYTHME DE LA TRIADE

« Un livre est un engrenage. Prenez garde à ces lignes noires sur du papier blanc ; ce sont des forces. »

Victor Hugo.
Post-scriptum (Du génie).

Cette prose vibrante contient un grand nombre de groupes d'un balancement exact ; aussi Victor Hugo néglige-t-il parfois d'équilibrer les trois éléments, alors qu'il pourrait facilement le faire,

en supprimant un adverbe inutile, comme dans l'exemple suivant :

405 avec avidité *d'abord*, puis avec attention, puis avec dévouement.

ou en déplaçant une proposition qui brise le mouvement :

436 Elle est fraîche, elle est rose, *elle a de grands yeux*, elle est belle.

1° *Les retouches*.

Quelques corrections et additions rendent le balancement de certains groupes moins égal :

le tumultueux fracas de leurs chaînes, de leurs cris, de leurs pas. M. 24.

360 le tumultueux fracas de leurs chaînes, de leurs *clameurs*, de leurs pas.

---

par les portes, par les fenêtres, par le toit. M. 32.
379 par les portes, par les fenêtres, par *la charpente du toit*[1].

Elle est tombée d'une pièce, comme un morceau de bois, comme une chose morte. M. 52.
433 Elle est tombée *tout*[2] d'une pièce, comme un morceau de bois, comme une chose morte.

Une addition, qui forme un groupe ternaire, est plus longue que les deux autres termes :

353 *Tous les poings sortirent des barreaux,* toutes les voix hurlèrent, tous les yeux flamboyèrent.

Cependant le troisième élément, ajouté par deux additions, a le même balancement que le terme près duquel il vient de se placer :

1° dans cette progression toujours croissante de douleurs,
dans cette espèce d'autopsie intellectuelle d'un condamné.
M. 15.

2° *dans ce procès-verbal de la pensée,*
dans cette progression toujours croissante de douleurs,
dans cette espèce d'autopsie intellectuelle d'un condamné.

3° 337 dans ce procès-verbal de la pensée *agonisante,*
dans cette progression toujours croissante de douleurs,
dans cette espèce d'autopsie intellectuelle d'un condamné.

Une autre addition, qui apporte une troisième couleur, dégage et met en relief un groupe ternaire d'une construction symétrique et d'un balancement égal :

1. Correction faite sur les épreuves.
2. Addition faite sur les épreuves.

Une charrette escortée d'espèces de soldats, sales et honteux, en uniformes bleus et à bandoulières jaunes. M. 20.

353 Une charrette escortée d'espèces de soldats, sales et honteux,

en uniformes bleus,
à épaulettes rouges
et à bandoulières jaunes[1].

Mais en relisant son manuscrit, Victor Hugo ne cherche pas uniquement à rendre plus exact le balancement de ses triades ; il a sans doute pensé que cette prose oratoire du *Dernier jour d'un Condamné* était, dès la première rédaction, suffisamment rythmée.

2° *Les mécanismes.*

Souvent deux des éléments de la triade ont un nombre égal de syllabes :

426 Tout est autour de lui amour, respect, vénération.

363 le claquement des fouets, le cliquetis des chaînes et les hurlements du peuple...

337 heure par heure, minute par minute, supplice par supplice.

425 mord la chair, rompt les nerfs, *brise* les vertèbres[2].

etc...

1. En 1828, ni les groupes de trois subordonnées, ni les groupes carrés n'équilibrent exactement leurs éléments.

Une correction détache nettement d'une quinque un balancement de trois subordonnées complétives :

452 Il s'est approché du juge pour lui dire que l'exécution devait être faite à une certaine heure,

que cette heure approchait,
qu'il était responsable,
que d'ailleurs il pleut
et que cela *risque de se rouiller*.

M. 60 : et que cela se rouille.

2. M. 50 : scie les vertèbres.

Des additions, faites d'un seul jet, posent d'autres groupes de cette construction :

355 *les yeux malades, la jambe boiteuse, la main mutilée.* M. 21.

322 *Je n'ai plus qu'une pensée, qu'une conviction, qu'une certitude.* M. 8.

Quand les deux derniers termes du groupe ont un balancement exact, un troisième élément — parfois une proposition brève — s'accorde à leur mouvement et la triade mal équilibrée se prolonge ainsi par un terne isosyllabique :

452 Un juge, un commissaire, un magistrat vient de venir [1].

383 J'avais déjà dans l'oreille le bruit des roues, le galop des chevaux, le fouet du postillon. C'était un bruit de plus.

Dans la composition de la triade apparaissent maintenant des procédés nouveaux.

Les deux premiers termes, isosyllabiques, se terminent par le même son :

390 ridé, voûté, grisonnant.

330 je m'étais senti respirer, palpiter, vivre dans le même milieu.

400 elle sera méprisée, repoussée, vile à cause de moi [2].

etc ...

1. Ce groupement, malgré l'absence de la césure, présentait une grande ressemblance avec le trimètre ; aussi, en relisant son manuscrit, Victor Hugo l'a-t-il brisé par une addition :

452 Un juge, un commissaire, un magistrat, *je ne sais de quelle espèce*, vient de venir.

M. 59.

2. Le son final des deux termes équilibrés s'ajoute à d'autres homophonies :

370 J'en suis resté navré, glacé, anéanti.



commencent par la même lettre :

354 des nuées d'hommes hideux, hurlants et déguenillés[1].

ou par le même mot :

324 tantôt grotesque, tantôt sanglante, toujours sombre et fatale.

Le même mot est répété devant les trois termes, dont deux ont un balancement égal :

381 Le tout *si* sale, *si* noir, *si* poudreux[2].
359 avec une curiosité si avide, si palpitante, si attentive.
393 C'était tantôt une diligence, tantôt une chaise de poste, tantôt un marchand de bœufs à cheval.
411 Oui, criminel, oui, bonheur ! oui, fortune !

La présence, à la même place, du même mot, sur lequel appuie, insiste la voix, contribue à rendre plus sensible le balancement des trois termes:

346 à ces inscriptions mutilées, à ces phrases démembrées, à ces mots tronqués.
347 pour une idée, pour une rêverie, pour une abstraction.
321 toujours seul avec elle, toujours glacé de sa présence, toujours courbé sous son poids.

Parfois les trois éléments de la triade ont un nombre de

(Suite de la note 2 de la page précédente.)

Dans un groupe sénaire, qui commence par le même mot, les finales se rapprochent, par deux :
405 rien de senti, rien d'attendri, rien de pleuré, rien d'arraché de l'âme, rien qui vînt de son cœur pour aller au mien, rien qui fût de lui à moi.

1. Dans un groupe carré les initiales de deux termes se répondent, comme en écho:
426 n'est que gloire, grandeur, délices, enivrement.

2. M. 32. Le tout sale, noir, poudreux. *Si* a été ajouté sur les épreuves.

syllabes si rapproché que la différence des balancements est à peine perceptible :

406 Pas un regard dans l'œil, pas un accent dans la voix, pas un geste dans les mains.

3° *L'*e *dit muet.*

La présence d'un *e* muet rend plus vague, plus flottant, le balancement de quelques triades.

Cette prose montée exige une diction, certes moins chantante que les vers, mais plus soutenue que l'écriture courante. Victor Hugo, en lisant à ses invités ce plaidoyer éloquent, prononçait-il ces « silencieuses »[1] qui se trouvent à l'intérieur et à la fin des mots ? Fils d'un Lorrain et d'une Bretonne, il semble peu disposé, de par sa naissance et la première éducation de son oreille, à faire entendre, dans son parler ordinaire, cette voyelle d'appui. Paul Chenay et Jules Claretie disent qu'*il avait la voix claire*[2] ; mais, ajoute

1. « Tel est un des prodiges des syllabes muettes. Elles sont, après la syllabe accentuée, comme un prolongement ; c'est comme du silence où vibrerait encore la sonorité qui n'est plus... » P. 45.

« ...Et ces silencieuses, fées toujours exactes, « cette e, lente, sans force et « sans son », dit Ronsard, espacent les rythmes, en suspendent le battement ; et comme un charme, elles ne brisent jamais la mesure, sans qui le chant n'est point. » P. 46.

A. Boschot, *La crise poétique.*

2. Paul Chenay, *Victor Hugo à Guernesey.*

P. 54 : j'ai encore dans l'oreille cette voix claire, juvénile.

P. 61 : la voix vibrante.

Jules Claretie, *Victor Hugo* (Souvenirs intimes).

P. 113 : La voix, qui me frappa, était caressante, persuasive, un peu criarde dans les notes élevées (Hugo avait alors 64 ans).

P. 136 : la voix claire.

« La conversation redevint générale, écrit Victor Pavie, le 11 juillet 1827,

ce dernier, « c'est lui qu'il fallait entendre. On ne rend pas le geste, on ne rend pas la vie. Le verbe traduit par un écho ne donne que l'ombre de la pensée ». Quoi qu'il en soit, dans les exemples qui suivent, le balancement semble égal, si l'on ne tient pas compte du trouble vague qu'apporte la voyelle faible[1] :

342 Une petite fille de trois ans, douce, rose, frêle.
435 Elle m'a oublié, visage, parole, accent.
372 marcher lentement, tête levée, en chantant.
403 Un forçat, cela marche encore, cela va et vient, cela voit le soleil.

De même, dans cette addition :

388 *La vue de ce grand escalier, de cette noire chapelle, de ces guichets sinistres, m'a glacé.* M. 35.

Certains de ces groupes, dont le balancement flotte à cause d'un *e* muet, répétent les mêmes mots :

392 pour quinz(e) sous, pour dix sous, pour cinq sous.

mais soumise toutefois, sans qu'il y parut, à l'ascendant irrésistible de Hugo, à sa doctrine lumineuse, énoncée *avec un organe enchanteur.* »

André Pavie, *Médaillons romantiques*, p. 47.

« Hugo, la tête inclinée et le regard sombre et soucieux, disait, de sa voix puissante dans sa monotonie, quelques strophes d'une belle ode sortie nouvellement de sa pensée. »

Mme Ancelot, *Les Salons de Paris*
(Le Salon de Charles Nodier), p. 123.

« Nous retenons notre souffle, la lecture commence. La voix énergique, saccadée, s'élevant par degrés jusqu'à un diapason éclatant et sonore, dit Gaïffer-Jorge commandant la marche d'Aquitaine.

« Quelle puissance dans l'accent du poète ! comme ses vers, coulés en bronze ou forgés en acier, vibrent dans sa bouche ! »

Gustave Rivet, *Victor Hugo chez lui*, p. 204.

1. « L'oreille cède toujours un peu aux exigences du rhythme ; il suffit de ne pas lui imposer de différences inacceptables ; elle se prête à ces combinaisons, elle s'y habitue ; elle accepte comme égales toutes celles qu'il est possible de considérer ainsi. »

Lurin, *Eléments du rhythme*, p. 75.

443 depuis six heures, depuis six s(e)maines, depuis six mois.

Par contre, dans la triade suivante, l'adverbe se joint au premier terme, dont l'*e* final s'ajoute au second :

447 puis de la foule, de la foule et de la foule.

4° Le balancement exact.

Dans beaucoup de triades dont les trois éléments s'équilibrent exactement, le même mot revient à des places symétriques :

343 qui rit,
qui joue.
qui chante...

366 Et par qui ?
et pourquoi ?
et comment ?

327 tantôt allongée sur le plancher,
tantôt *développée* sur les tables [1],
tantôt brisée à l'angle des murs.

337 dans les angoisses,
dans les terreurs,
dans les tortures.

405 rien de senti,
rien d'attendri [2],
rien de pleuré...

342 Je laisse une mère,
je laisse une femme,
je laisse un enfant.

1. M. 10. tantôt déroulée sur les tables.
2. M. 42. rien de compris (même rythme).

Ainsi, en 1828, la pensée de Victor Hugo s'exprime dans des groupes ternaires, d'une « juste cadence », d'un « rythme austère », que vient encore appuyer la répétition symétrique des mêmes mots. Par cette eurythmie sonore, la triade devient une véritable formule d'incantation, d'un effet magique. Son charme opère d'une façon irrésistible sur l'auditeur ou le lecteur, fait vibrer ses nerfs, captive son esprit, le posséde entièrement et lui impose, même malgré lui, toute la force de l'idée. « Si nous ne nous défendons pas de l'influence de son style, dit Paul Bondois[1], nous sommes bientôt tout près de penser comme lui ». Par la vibration physique de sa prose, où le souffle se condense, Victor Hugo, « ce magicien du verbe », nous transmet non seulement sa pensée, mais son propre frémissement ; c'est la victoire du rythme. « On a pu constater avec raison, dit M. Marcel Braunschvig, que le rythme exerce sur nous une véritable influence hypnotique... M. Bergson parle « de « ces mouvements réguliers du rythme, par lesquels notre « âme, bercée et endormie, s'oublie comme en un rêve pour « penser et pour voir avec le poète » ...Le rythme, par son bercement, endort les puissances actives de notre personnalité et nous met de la sorte dans un état où docilement nous accueillons tout ce que le poète veut bien nous suggérer[2] ».

5° *Les engrenages des triades.*

Dans cette plaidoirie « à toute voix », émue et émouvante, les groupes sont très rapprochés.

Parfois un groupe, plus court, s'inscrit dans un autre ;

1. Paul Bondois, *Victor Hugo (Sa vie, ses œuvres)*, p. 102.
2. Marcel Braunschvig, *Le sentiment du beau et le sentiment poétique*, p. 148.

chacun d'eux contient trois fois le même mot, mais *la triade imbriquée* est d'un rythme plus net :

342 Ainsi après ma mort,
trois femmes, sans fils,
sans mari,
sans père ;
trois orphelines de différentes espèces ;
trois veuves du fait de la loi.

366 *Si j'avais ma grâce*[1] *?*
Avoir ma grâce ! Et par qui ?
et pourquoi ?
et comment ?
Il est impossible qu'on me fasse grâce. M. 26.

Quand deux triades se suivent, la seconde est ordinairement plus brève :

324 Il y avait trois jours que mon procès était entamé ;
trois jours que mon nom et mon crime ralliaient chaque matin une nuée de spectateurs, qui venaient s'abattre sur les bancs de la salle d'audience comme des corbeaux autour d'un cadavre ;
trois jours que toute cette fantasmagorie des juges, des témoins, des avocats, des procureurs du roi, passait et repassait devant moi, tantôt grotesque,
tantôt sanglante,
toujours sombre et fatale.

414 Elle me parle des petits oiseaux,
de l'étoile qu'on voit là-bas,
du couchant vermeil derrière les arbres,
ou bien de ses amies *de pension*[2],
de sa robe
et de ses rubans.

1. Ajouté sur le manuscrit. M. 26.
2. M. 47. ou bien de ses petites amies.

la seconde triade contient les mêmes mots et les mêmes sons :

346 J'aimerais à recomposer un tout de ces fragments de pensée, épars sur la dalle,
à retrouver chaque homme sous chaque nom,
à rendre le sens et la vie,
à ces inscriptions mutilées,
à ces phrases démembrées,
à ces mots tronqués, corps sans tête, comme ceux qui les ont écrits.

Le second groupe ternaire a un battement plus fort :

339 Que ce que j'écris puisse être un jour utile à d'autres,
que cela arrête le juge prêt à juger,
que cela sauve des malheureux, innocents ou coupables, de l'agonie à laquelle je suis condamné,
pourquoi ?
à quoi bon ?
qu'importe ?

340 Comptons ce qui me reste :
Trois jours de délai.....
Huit jours d'oubli au parquet de la cour d'assises.....
Quinze jours d'attente chez le ministre.....
Là, classement,
numérotage,
enregistrement.

Après quelques hésitations, la pensée de Victor Hugo acquiert, dans la triade finale, un balancement exact :

436 Hélas ! n'aimer ardemment qu'un seul être au monde,
l'aimer avec tout son amour,
et l'avoir devant soi,
qui vous voit et vous r(e)garde,
vous parle et vous répond
et ne vous connaît pas !

De plus, le même substantif apporte trois fois le même son au second groupe, rythmé :

439 je pense fermement *au bourreau*[1],
à la charrette,
aux gendarmes,
à la foule sur le pont,
à la foule sur le quai,
à la foule aux fenêtres.

Un quatrième élément qui commence par le même mot vient ajouter au balancement de la triade son triple battement d'accents, très forts :

364 plutôt mille fois la mort,
plutôt l'échafaud que le bagne,
plutôt le néant que l'enfer ;
plutôt livrer mon cou — au couteau de Guillotin — qu'au carcan de la chiourme.

Par le rythme, dès 1828, la période devient une énorme mécanique musicale, comme le prouve l'exemple suivant. (La trépidation de la première triade se précipite dans un groupe court, rapide, saccadé ; puis le mouvement ternaire se prolonge et se termine par des propositions dont les triples accents, de plus en plus faibles, se posent sur des finales de plus en plus douces) :

450 Et la charrette allait, allait,
et les boutiques passaient,
et les enseignes se succédaient,
écrites,
peintes,
dorées,

1. M. 54. la mort.

et la populace riait — et trépignait — dans la boue,
et je me laissais aller — comme à leurs rêves — ceux qui sont endormis.

Admirable adaptation des rythmes ternaires aux idées !

Le *Dernier jour d'un Condamné*, d'un rythme si puissant, si prenant, est le plaidoyer d'un grand poète. « Ecoutez, écrit Fontaney, en 1832, dans la *Revue des Deux Mondes* : voici soudain *Cromwell* et sa *préface* retentissante, puis les *Odes de fantaisie*, les *Ballades*, puis les *Orientales*. Le poète revient de l'Orient, les ailes tendues ; il voudrait les refermer et redescendre sur quelque cime pour se reposer ; il ne le peut. Son essor lyrique l'emporte, il vient d'apercevoir un de ces malheureux que nous mettons vingt-quatre heures à crucifier ; écoutez : avant de s'abattre, il va suivre, d'en haut, une à une, toutes les tortures du misérable et nous les dire une à une ; *il va nous chanter le dernier jour d'un condamné : immense et magnifique dithyrambe, la plus développée, la plus ailée, la plus sublime de ses odes*. De là, cette admirable prose, toute de strophes et de rythmes nouveaux ; de là, ce roman que les étrangers ne s'efforcent de traduire que dans leur plus haute poésie lyrique. (*Un jeune Italien a traduit le Dernier jour d'un Condamné en tercets, dans le rythme de Dante*). »

NOTRE-DAME DE PARIS

1830-1831

Notre-Dame de Paris, sortie de l'imprimerie De Cosson, parut le 16 mars 1831 [1], sans nom d'auteur, chez Charles Gosselin, rue Saint-Germain-des-Prés, n° 9.

Le premier scénario date de 1828 [2] ; à cette époque,

Hugo portait déjà dans l'âme
Notre-Dame
Et commençait à s'occuper
D'y grimper.

M. Huguet, dans la *Revue d'Histoire littéraire* (1901), a montré avec quel soin, au moyen de quelle documentation, par quelles lectures Victor Hugo a préparé son chef-d'œuvre ; on sait aussi que la rédaction de ce roman colossal fut extrêmement rapide.

Les différents traités passés avec l'éditeur Gosselin [3] prou-

1. Edition de l'*Imprimerie nationale,* 1904, p. 448. « Le roman parut le 13 février, jour du sac de l'archevêché », *Victor Hugo raconté,* II, ch. LIV (Notre-Dame de Paris).
2. Voir le *Reliquat* de *Notre-Dame de Paris,* Bibliothèque nationale, fonds Victor Hugo, n° 24.
3. Edition de l'*Imprimerie nationale* (Historique du Livre. Notes de l'éditeur).

vent que Victor Hugo comptait pouvoir tout terminer *en cinq ou six mois*.

a) Il s'engage le 15 novembre 1828 à livrer son œuvre le 15 avril 1829.

b) Par acte du 5 juin 1830, alors que la première ligne n'est pas encore écrite, il promet de déposer le manuscrit le 1er décembre de la même année. Il se met au travail le 25 juillet 1830. Le texte primitif portait en effet cette date :

« Il y a aujourd'hui, *vingt-cinq juillet 1830*[1], trois cent quarante-huit ans six mois et dix-neuf jours que..... »

c) La Révolution de juillet vient gêner et interrompre son travail. Il déménage ses papiers et demande — le 5 août — à son libraire-éditeur un délai de deux mois. « J'espère toujours pouvoir à force de travail être en mesure de vous livrer le manuscrit à l'époque convenue. J'avoue cependant qu'un délai de deux mois librement consenti par vous me ferait plaisir ». La date de la livraison est alors reculée du 1er décembre 1830 au 1er février 1831.

Sur la première page du manuscrit, au-dessous du titre, Victor Hugo a apposé la déclaration suivante : « J'ai écrit les trois ou quatre premières pages de *Notre-Dame de Paris* le 25 juillet 1830[2]. La Révolution de juillet m'interrompit ; puis ma chère petite Adèle vint au monde. (Qu'elle soit bénie !) Je me remis à écrire *Notre-Dame de Paris* le 1er septembre et l'ouvrage fut terminé le 15 janvier 1831 ».

1. Supprimé dans la première édition. M. 3.

2. « Il se mit à écrire le matin du 27 juillet... Le lendemain, les Champs-Elysées étaient un bivouac ». *Victor Hugo raconté*, ch. LIV (Notre-Dame de Paris), II, p. 300.

On peut suivre sur le manuscrit les progrès de la rédaction ; en effet Victor Hugo a mis, soit au début, soit à la fin de certains chapitres, la date à laquelle il écrit. L'on voit ainsi que *Paris à vol d'oiseau* fut rédigé du 18 janvier au 2 février 1831, date de l'impression.

On lit dans la marge du feuillet 79 :

« Ceci est la section II du Livre trois. Je donnerai la fin après-demain matin. » V. H. Ce lundi.

et sur le feuillet 94 :

« Suite de *Paris à vol d'oiseau.* (Il y aura encore quatre pages que je donnerai demain). »

Victor Hugo est toujours au travail et l'imprimeur réclame le manuscrit. *Notre-Dame de Paris* a donc été écrite — sauf « les trois ou quatre premières pages » — du 1er septembre 1830 au 2 février 1831. Cinq mois d'un labeur gigantesque !

Le *Témoin de sa vie*[1] nous renseigne suffisamment sur la manière dont Victor Hugo travailla en 1830-1831. « Cette fois — (à la fin d'août) — il n'y avait plus de délai à espérer ; il fallait arriver à l'heure. Il s'acheta une bouteille d'encre et un gros tricot de laine grise qui l'enveloppait du cou à l'orteil, mit ses habits sous clef pour n'avoir pas la tentation de sortir et entra dans son roman comme dans une prison. Il était fort triste.

« Dès lors il ne quitta plus sa table que pour manger et dormir. Sa seule distraction était une heure de causerie avec quelques amis qui venaient le voir et *auxquels il lisait parfois ses pages de la journée*...

1. *Victor Hugo raconté,* ch. LIV (Notre-Dame de Paris), II, p. 306 et suivantes.

« Dès les premiers chapitres, sa tristesse était partie ; sa création s'était emparée de lui ; il ne sentait ni la fatigue ni le froid de l'hiver qui était venu ; en décembre, il travaillait les fenêtres ouvertes...

« Le 14 janvier, le livre était fini. La bouteille d'encre que M. Victor Hugo avait achetée le premier jour était finie aussi ; il était arrivé en même temps à la dernière ligne et à la dernière goutte ; ce qui lui donna un moment l'idée de changer son titre et d'intituler son roman : *Ce qu'il y a dans une bouteille d'encre...*

« Il quitta son livre avec autant de peine qu'il en avait eu à s'y mettre ».

L'édition définitive, celle de 1832, contient *trois*[1] chapitres nouveaux :

Impopularité , Liv. IV, ch. VI.
Abbas beati Martini, Liv. V, ch. I.
Ceci tuera cela , Liv. V, ch. II.

« A l'époque où *Notre-Dame de Paris* s'imprimait pour la première fois, le dossier qui contenait ces trois chapitres s'égara », déclare Victor Hugo dans une *Note*. Ils ont été supprimés, à la demande de Lamennais, prétend M. Christian Maréchal[2]. Ces développements historiques ont proba-

1. « L'auteur considéra que les deux seuls de ces chapitres qui eussent quelque importance par leur étendue étaient des chapitres d'art et d'histoire. » Note ajoutée à l'édition définitive, 1832.

On lit sur le manuscrit : les deux seuls de ces *trois* chapitres...

2. « On sait que Victor Hugo, après la révolution de 1830, subit l'entraînement de la réaction populaire contre le catholicisme et que les sentiments nouveaux d'hostilité qu'il éprouva dès lors contre l'Eglise se manifestèrent dans les chapitres de *Notre-Dame de Paris* écrits de juillet à septembre 1830. Mais

blement été retranchés par l'auteur lui-même qui, lié par le traité de l'éditeur Gosselin, devait restreindre son roman à deux volumes in-8. En tout cas, « ils ont été écrits en même temps que le reste de l'ouvrage, affirme Victor Hugo ; ils datent de la même époque et sont venus de la même pensée ; ils ont toujours fait partie du manuscrit de *Notre-Dame de Paris*. Il y a plus, l'auteur ne comprendrait pas qu'on ajoutât après coup des développements nouveaux à un ouvrage de ce genre. Cela ne se fait pas à volonté. Un roman, selon lui, naît d'une façon en quelque sorte nécessaire, avec tous ses chapitres [1] »...

J'étudierai le groupe ternaire dans tous les chapitres de *Notre-Dame de Paris*.

LE GROUPE TERNAIRE

Notre-Dame de Paris contient, sur 755 pages, environ 1100 groupes ternaires ; ce chiffre imposant atteste le succès du tour familier.

Il y a, çà et là, dans ce roman comme dans *Han d'Islande*, de subits gonflements de style, de longs frémissements rythmiques ; mais en 1830, le ton oratoire, une verve soutenue, un bel entrain animent et relèvent presque partout cette prose prodigieuse, plus symétrique, plus symphonique

Lamennais, étant venu à Paris pour fonder l'*Avenir*, rendit visite le 27 septembre 1830 au poète, qui, bientôt rallié aux doctrines mennaisiennes, supprima dans la 1re édition de *Notre-Dame de Paris*, en février 1831, deux chapitres dont les intentions hostiles à l'égard de l'église ne s'accordaient plus avec ses opinions nouvelles. » Christian Maréchal, *Victor Hugo mennaisien* (*Revue d'Hist. lit. de la France*, XIII, 1906, p. 499). (Voir *Lamennais et Victor Hugo*, 3e partie, ch. III, p. 134 et suivantes).

1. Note ajoutée à l'édition définitive, 1832.

que jamais ; on entend maintenant « l'orchestre lyrique », « le chant d'orgue »[1].

Que Victor Hugo écrive vite ou lentement, les triades viennent en proportion presque égale balancer ses idées et ses phrases.

Du 15 au 27 septembre, au moment de sa plus grande ardeur, il rédige 113 pages (édition de 1880) : *9 pages par jour*. (Tout le livre II et le livre IV, sauf le chapitre intitulé : *Impopularité*.) Cette partie du roman contient environ 180 groupes ternaires.

Du 4 au 15 janvier, il rédige le livre XI, 68 pages (édition de 1880) : *6 pages par jour*. Ce livre renferme 85 groupes ternaires.

La triade est donc pour Victor Hugo une indispensable forme de pensée et de style ; elle vibre à chaque page.

C'est surtout dans les chapitres à tendance didactique, où le penseur perce sous le romancier, que le nombre des triades augmente sensiblement :

Notre-Dame : 13 pages, 40 groupes ternaires.
Paris à vol d'oiseau : 35 pages, 75 groupes ternaires.
Ceci tuera cela : 22 pages, 77 groupes ternaires.

De plus en plus, le fond a besoin de cette forme ; mais la pensée, à mesure qu'elle mûrit, agit plus fortement sur l'ex-

1. Expressions de *Sainte-Beuve* (Prospectus pour l'édition de 1832).
« Hugo est un orgue ; l'orgue est tout un orchestre. »
F. Gregh, *Etude sur Victor Hugo*, p. 142.

pression : certaines triades de 1830 deviennent de véritables formules syllogistiques.

Les groupes les plus beaux se trouvent surtout dans les derniers chapitres que Victor Hugo écrivit ; entraîné par la rédaction même, de plus en plus sensible au balancement, le prosateur arrive à condenser toute la force de son idée dans des tours d'une harmonie extraordinaire.

L'étude minutieuse du manuscrit permettra de voir et de faire voir comment, avec le souffle, ont évolué les groupes de style et quels sont les procédés nouveaux qui président à leur composition.

LES EMPRUNTS DANS LE STYLE

Comme le montre M. Edmond Huguet, dans son admirable étude : *Quelques sources de Notre-Dame de Paris*[1], Victor Hugo a puisé de très nombreux renseignements dans les œuvres de Sauval, de Du Breul, de Jehan de Troyes, de Commynes, de Pierre Mathieu, de Collin de Plancy, etc. Parfois il nous indique lui-même ses sources et, en toute franchise, met la citation en italique.

Les exemples qu'a relevés M. Huguet, examinés d'un autre point de vue, aideront à comprendre quel est, en 1830, ce goût impérieux qui pousse ainsi Victor Hugo à prendre ou à retoucher les phrases des autres.

Ces emprunts sont souvent directs, sans démarcage :

II. 255 Quelqu'un ayant demandé à Cercidas, mégalopolitain, s'il mourrait volontiers : Pourquoi non ? répondit-il ; car après

1. Edmond Huguet, *Quelques sources de Notre-Dame de Paris* (*Revue d'Hist. lit. de la France*, 1901), p. 48-79 ; p. 425-455 ; p. 622-649.



ma mort je verrai ces grands hommes, Pythagoras entre les philosophes, Hécataeus entre les historiens, Homère entre les poètes, Olympe entre les musiciens.

« C'est — dit M. Huguet[1] — une simple note marginale de Pierre Mathieu (p. 442)... En regard des exhortations de François de Paule à Louis XI se lit mot pour mot la phrase de Gringoire. »

II. 56 La langue latine est à peine entendue, la syriaque inconnue, la grecque tellement odieuse que ce n'est pas ignorance aux plus savants de sauter un mot grec sans le lire.

On lit dans P. Mathieu (p. 556) :

La langue latine estoit toute barbare, la syriaque inconnue, la grecque tellement odieuse que ce n'estoit pas ignorance aux plus sçavants de sauter un mot grec sans le lire[2].

II. 322 Que l'homme de guerre, ne se contentant pas des biens qu'il trouve en la maison des laboureurs, les contraint à grands coups de bâton ou de voulge à aller quérir du vin à la ville, du poisson, des épiceries et autres choses excessives.

...Que l'homme de guerre, dit P. Mathieu (547-548), ne se contentant des biens qu'il trouvoit en la maison des laboureurs, les contraignoit à grands coups de baston ou de voulge à aller quérir du vin à la ville, du poisson, espiceries et autres choses excessives[3].

etc...

---

1. *Revue d'Histoire littéraire*, 1901, p. 70.
2. *Ibid.*, p. 62 (note).
3. *Ibid.*, p. 431.

Victor Hugo prend aux autres de nombreux groupes ternaires, dont il orne son texte :

I. 135 tu n'auras à payer ni boues, ni pauvres, ni lanternes, à quoi sont sujets les bourgeois de Paris.

Sauval (I, 511) :

étoient exemts ou francs de payer ni boues, ni pauvres, ni lanternes, à quoi sont sujets les Bourgeois de Paris[1].

I. 322 douze doubles quarts d'hypocras, blanc, clairet et vermeil.

Sauval (II, 90) :

douze doubles quarts d'hypocras blanc, clairet et vermeil[2].

II. 246 cette métamorphose de basse-taille exécutée avec beaucoup d'adresse, de mignardise et de patience ?

Sauval (II, 308) :

métamorphoses de basses-tailles exécutées avec beaucoup d'adresse, de tendresse et de patience[3].

II 267 les sorcières de France vont au sabbat sans balai, ni graisse, ni monture, seulement avec quelques paroles magiques.

Dictionnaire infernal (Sabbat) :

1. *Revue d'Histoire littéraire*, 1901, p. 635.
2. *Ibid.*, p. 624.
3. *Ibid.*, p. 448. Victor Hugo n'a pas accepté ce mot : tendresse.

Il y avait cependant en France des sorcières qui allaient au sabbat sans bâton, ni graisse, ni monture, seulement en prononçant quelques paroles[1].

etc...

Quelques-uns de ces groupes apportent au style de *Notre-Dame de Paris* une saveur d'archaïsme :

I. 12 d'une moult belle moralité, sotie et farce,

Chronique scandaleuse[2] :

une moult belle moralité, sotie et farce.

I. 37 la fontaine jetait par trois bouches, vin, lait et hypocras, dont buvait qui voulait.

Chronique scandaleuse[3] :

y avoit divers conduits en ladite fontaine jettans laict, vin et ypocras, dont chacun buvoit qui vouloit.

I. 330 de tous archevêques, évêques et abbés crossés et mitrés.

Sauval (I, 518) :

il ordonne aux Archevêques, aux Evêques et aux Abbés crossés et mitrés[4].

Victor Hugo avait d'abord écrit :

1. *Revue d'Histoire littéraire*, 1901, p. 643.
2. *Ibid.*, p. 623.
3. *Ibid.*, p. 627.
4. *Ibid.*, p. 638.

des archevêques, *des* évêques et *des* abbés crossés et mitrés.

M. 156.

La retouche a vieilli l'expression de Sauval !

Parfois Victor Hugo remanie certains passages pour les soumettre à la construction ternaire.

Chronique scandaleuse[1] :

estoient les unes d'icelles de fin drap d'or, fourrées de martres sebelines,

les autres de veloux fourrées de pennes d'ermines, de drap de damas, d'orfèvrerie, et chargées de grosses campanes d'argent, blanches et dorées.

I. 321 Des houssures et caparaçons de toutes sortes ;

les uns de drap de Damas, de fin drap d'or, fourrés de martres zibelines ;

les autres, de velours, fourrés de pennes d'hermine ;

les autres, tout chargés d'orfèvrerie et de grosses campanes d'or et d'argent !

Parfois, en négligeant quelque détail, il donne à son emprunt le mouvement ternaire.

Sauval (I, 518) :

Ils avoient le visage bazanné, les cheveux tout frisés, les oreilles percées, et un ou deux anneaux d'argent à chacune[2].

I. 330 Ils étaient basanés, avaient les cheveux tout frisés, et des anneaux d'argent aux oreilles.

II. 169 Il y avait ceux à pennon et ceux à bannière. Que

1. *Revue d'Histoire littéraire*, 1901, p. 628.
2. *Ibid.*, p. 637.



sais-je, moi ? le sire de Calan, à pennon ; Jean de Châteaumorant, à bannière ; le sire de Coucy, à bannière, et plus étoffément que nul des autres, excepté le duc de Bourbon.

« Une grande partie de ce passage, dit M. Huguet[1], est empruntée à Froissart, par l'intermédiaire de Sauval » (II, 758) :

Là estoient ...le seigneur de Matefelon, à Bannière, le sire de Calan, à Pennon... Messire Jean de Chasteaumorant, à Bannière ; le sire de Coucy, à Bannière, et plus étofément que nul des autres, excepté le duc de Bourbon.

Le texte ancien semble, sous le souffle, s'organiser ternairement.

P. Mathieu (548) :

Chacun estoit vestu de veloux et de drap de soye, et n'y avoit ménestrier, valet de chambre, barbier ny gens de guerre qui ne s'en parast, n'eut collier ou anneau d'or aux doigts comme les Princes[2].

II. 323 Qu'en outre, il ne nous agrée pas qu'aucun ménétrier, barbier, ou valet de guerre, soit vêtu comme prince, de velours, de drap de soie et d'anneaux d'or.

L'adaptation ternaire est parfois remarquable :

II. 331 La même jalousie qu'a le mari pour l'honneur de sa femme,
le ressentiment qu'a le fils pour l'amour de son père,
un bon vassal les doit avoir pour la gloire de son roi.

« La phrase, dit M. Huguet, vient de Pierre Mathieu » (p. 476) :

1. *Revue d'Histoire littéraire*, 1901, p. 74.
2. *Ibid.*, p. 432.

La mesme jalousie qu'a le mary pour l'honneur de sa femme,
le ressentiment qu'a le fils pour l'amour de son père,
les mesmes mouvements qu'a le fidèle ministre pour le service de son Prince,
le prédicateur les doit avoir pour la gloire de son Dieu [1].

Victor Hugo symétrise donc à sa façon ses emprunts ; il impose sa marque aux phrases des autres et ainsi les fait siennes.

Sauval (III, 55-57) :

se voit un Ange avec Abraham, un mouton et un fagot ; ils prétendent que par là il a représenté le soleil, le feu et l'artisan [2]...

II. 181 figurant le soleil par l'ange,
le feu par le fagot,
l'artisan par Abraham.

Le groupe ternaire qui existe dans le texte ancien est refrappé par Victor Hugo et la répétition des mêmes mots le rend plus symétrique.

Du Breul (p. 450) :

Du temps de ce pape (Honorius III), on se servoit encores de la collection des canons et épistres décrétales, faictes jadis par Isidore, Evesque de Hispale, environ l'an 618, et du Décret de Bouchard, Evesque de Worms, en l'an 1008, et de celui de Yves, Evesque de Chartres, en l'an 1102 [3].

I. 221 Et successivement il avait dévoré, dans son appétit de science, décrétales sur décrétales,
celles de Théodore, évêque d'Hispale,
celles de Bouchard, évêque de Worms,
celles d'Yves, évêque de Chartres.

1. *Revue d'Histoire littéraire*, 1901, p. 71.
2. *Ibid.*, p. 646.
3. *Ibid.*, p. 58.

Le groupe carré, lui aussi, semble jaillir de lui-même du vieux texte.

Sauval (II, 194) :

Il ne se peut rien voir de plus gracieux que sa tête, de plus amoureux que ses yeux, de plus doux ni de plus noble que son air, rien enfin de plus rond que son sein, ses bras, ses mains et ses jambes : sa jupe est si bien drappée[1].

II. 336 Il ne se peut rien voir
de plus amoureux que ses yeux,
de plus rond que ses jambes,
de plus noble que son air,
de mieux drapé que sa jupe.

En 1830, comme en 1825, Victor Hugo n'hésite pas à prendre son bien où il le trouve, mais il marque toujours ses emprunts de son rythme personnel.

En 1830, comme je le montre plus loin, l'homophonie s'accuse et la phrase devient harmonieuse.

Dès qu'il trouve dans ses lectures un beau groupe sonore, Victor Hugo s'en empare.

Sauval (III, 395) :

Les cinq mestiers de la ville de Paris sont Tenneurs, Mégissiers, Baudroyeurs, Boursiers et Sueurs[2].

II. 271 les cinq métiers de la bonne ville de Paris sont les tanneurs, les mégissiers, les baudroyeurs, les boursiers et les sueurs.

II. 247 qui sont entrelacés, enclavés, emboîtés, enchaînés, enchâssés, entretaillés l'un dans l'autre.

1. *Revue d'Histoire littéraire*, 1901, p. 450.
2. *Ibid.*, p. 67.

« Cette description, dit M. Huguet[1], est prise mot pour mot dans Sauval » (I, 436).

C'est souvent l'oreille qui détermine ainsi le choix de l'emprunt.

La longue énumération est une des caractéristiques du style de *Notre-Dame de Paris*. Victor Hugo aime maintenant les énormes accumulations de mots.

On le voit cependant rejeter quelques termes employés par Sauval, dans sa description du jardin des Tuileries (II, 286) :

Il consiste en un étang, une vollière, un bois, une orangerie, un écho, un labyrinthe, un mail, une maison pour les bêtes farouches, et quantité d'allées couvertes d'arbres touffus que la fraîcheur de l'ombre rend tout à fait délicieuses[2].

II. 366 Il y a aussi un jardin plaisant, qui consiste en un étang, une volière, un écho, un mail, un labyrinthe, une maison pour les bêtes farouches et quantité d'allées touffues fort agréables à Vénus.

Le plus souvent il rassemble tous les mots qu'il trouve dans les textes :

II. 265 une énorme futaille pleine d'armes, largement défoncée devant lui, d'où se dégorgeaient en foule haches, épées, bassinets, cottes de mailles, platers, fers de lance et d'archegayes, sagettes et viretons, comme pommes et raisins d'une corne d'abondance.

« Il est certain, dit M. Huguet[3], que toute cette énumération est tirée d'un passage de Sauval, dans la description du Louvre (II, 12) :

1. *Revue d'Histoire littéraire*, 1901, p. 448.
2. *Ibid.*, p. 448-449.
3. *Ibid.*, p. 648.

Il y avait là une chambre pour les empenneresses, qui empennoient les sagettes et les viretons : de plus un atelier où l'on ébauchoit, tant les viretons que les flèches, avec une armoire... où étoient enfermées les cottes de maille, platers, les bacinets, les haches, les épées, les fers de lances et d'archegayes et quantité d'autres armures nécessaires pour la garnison du Louvre.

« L'énumération homérique des argotiers, dit M. Huguet[1], est empruntée entièrement à Sauval, sauf le mot *narquois* qui est ajouté, mais que Sauval explique ailleurs. Victor Hugo place les termes dans l'ordre exactement inverse, simplement pour que les principaux officiers, les cagoux et les archisuppôts, se trouvent derrière, près du grand Coësre ».

I. 103 Ainsi défilaient quatre par quatre, avec les divers insignes de leurs grades dans cette étrange faculté, *la plupart éclopés, ceux-ci boiteux,, ceux-là manchots*[1], les courtauds de boutanche, les coquillarts, les hubins, les sabouleux, les calots, les francs-mitoux, les polissons, les piètres, les capons, les malingreux, les rifodés, les marcandiers, *les narquois*[2], les orphelins, les archisuppôts, les cagoux : dénombrement à fatiguer Homère.

M. 45.

Victor Hugo a le don de faire entrer toute une documentation minutieuse dans des périodes admirables. L'une d'elles, qui se compose de dix-sept interrogations et que soulève un mouvement puissant, n'est pourtant qu'un assemblage de pièces et de morceaux :

1. *Revue d'Histoire littéraire*, 1901, p. 623.
2. Ajouté sur le manuscrit.

I. 17-18 Qu'est devenue la chambre de la chancellerie où Saint-Louis consomma son mariage?

etc...

« Victor Hugo n'a eu qu'à prendre, — dit M. Huguet[1], — dans un seul chapitre de Sauval... tous les détails qui lui convenaient. *Ce qu'il a su faire de ces matériaux est assurément merveilleux* ».

Ainsi l'adaptation des emprunts porte, en 1830 comme en 1825, la marque profonde de la griffe du Maître et montre aussi quelles sont les tendances nouvelles de son goût.

LA FORMATION DU GROUPE TERNAIRE

Le manuscrit de *Notre-Dame de Paris*, qui contient de très nombreux repentirs, est, pour l'étude de la formation de la triade, d'un intérêt passionnant.

On y retrouve les mêmes procédés de correction que dans *Bug-Jargal*, mais plus accusés. Le plus souvent, comme en 1825, Victor Hugo ajoute un terme au groupe double établi par la première rédaction ; très rarement, comme en 1825, la triade est faite de deux additions successives ; mais — en 1830 — le groupe entier jaillit fréquemment sous la plume de l'écrivain qui relit son œuvre, tellement il est vrai que cette forme triple est devenue familière à son esprit.

Addition d'un élément.

La plupart des groupes ternaires (environ 8 sur 10) sont sans retouche ; pour en former d'autres, Victor Hugo agran-

1. *Revue d'Histoire littéraire*, 1901, pp. 442-443-444.

dit d'un troisième élément ses énumérations doubles. J'ai noté 80 exemples de ce procédé.

I. 15 Au-dessus de nos têtes une double voûte en ogive, *lambrissée en sculptures de bois*[1], peinte d'azur, fleurdelysée en or. M. 5.

I. 38 Jupiter, madame la Vierge, *bateleurs du diable !* M. 16.

I. 78 *femmes,* vieillards ou enfants M. 35.

I. 104 en étaient encore à la viole, *au cornet à bouquin* et à la gothique rubebbe du douzième siècle. M. 46.

I. 110 deux fines, *délicates* et charmantes créatures. M. 49.

I. 146 une petite chambre *voûtée en ogive,* bien close, bien chaude. M. 66.

I. 228 il arriva *à lui ressembler,* à s'y incruster, pour ainsi dire, à en faire partie intégrante. M. 106.

I. 132 Et la cathédrale ne lui était pas seulement la société, mais encore l'univers, *mais encore toute la nature.* M. 108.

I. 297 droit *de tourner,* de pendre et de traîner. M. 139.

II. 44 avec des périphrases, *des quemadmodum* et des verum enim vero ! M. 196.

II. 50 La différence *du visible au palpable,* du fluide au solide pour la même substance, de la vapeur d'eau à la glace. M. 199.

II. 132 *en chemise,* pieds-nus, la corde au cou. M. 240.

II. 138 et elle vit une lanterne, *une main* et la partie inférieure du corps de deux hommes. M. 243.

II. 177 sur cette belle créature, pleine de jeunesse et de vie, *caressée par l'air tiède du printemps,* inondée de soleil. M. 263.

II. 229 le capitaine songeait à l'obscurité profonde de la nuit, à la laideur surnaturelle, *à la voix sépulcrale* de l'étrange messager... M. 293.

II. 289 *des gravats,* des pierres, des moellons. M. 320.

II. 307 Il avait *l'air mauvais,* la mine fière et la tête haute. M. 330.

II. 307 Il se tenait *tête nue,* une longue pancarte à la main, debout derrière la chaise à bras. M. 330.

1. Les additions sont en italique.

I. 170 non plus hiéroglyphique, *immuable* et sacerdotale, mais *artiste, progressive* et populaire[1]. M. 75.

etc...

L'addition apporte une troisième proposition :

I. 308 Vous me mènerez ce drôle au pilori *de la Grève, vous le battrez* et vous le tournerez une heure. M. 145.

I. 344 et la curiosité le prenant à son tour, *il monta sur une borne,* se dressa sur la pointe des pieds, et appliqua son gros visage vermeil à l'ouverture... M. 165.

I. 357 le prêtre *baissa les yeux,* rebroussa brusquement chemin, piqua des deux... M. 172.

II. 221 Alors, il se mit à soupirer, *entr'ouvrit ses lèvres,* parut un moment prêt à parler, puis il *la regarda,* fit un mouvement de tête négatif, et se retira lentement. M. 289.

etc...

Addition de deux éléments.

Plus rares sont les additions qui forment le groupe ternaire en apportant deux éléments :

I, 190 le bourg Saint-Victor, avec *son pont d'une arche sur la Bièvre,* son abbaye, *où on lisait l'épitaphe de Louis-le-Gros, epitaphium Ludovici Grossi, et son église* à flèche octogone... M. 87.

II. 145 C'était un ange ! mais de ténèbres, *mais de flamme et non de lumière.* M. 248.

II. 213 et se retira en boitant, *lentement, la tête baissée...* M. 285.

1. 1re leçon : mais pittoresque et populaire.

M. 75

II. 348 *Vous ferez sonner le tocsin. Vous écraserez le populaire.* Vous pendrez la sorcière. M. 352.

Les deux additions sont successives :

1° cette foule à demi-entrevue dans les ténèbres. M. 355.

2° cette foule *hideuse*, à demi-entrevue dans les ténèbres.

3° II. 357 cette foule hideuse, *sautelante comme une nuée de grenouilles*, à demi-entrevue dans les ténèbres.

1° dont Nicolas Flamel tient le bout. M. 114.

2° dont *Averroès, Zechiélé et* Nicolas Flamel...

3° I. 243 dont Averroès, *Guillaume de Paris* et Nicolas Flamel.

1° Dans cet état d'engourdissement, à peine avait-elle remarqué... M. 242.

2° Ainsi engourdie et pétrifiée, à peine avait-elle remarqué...

3° II. 137 Ainsi engourdie, *gelée*, pétrifiée, à peine avait-elle remarqué.

Addition du groupe.

L'addition apporte le groupe ternaire tout entier :

I. 92 *des chapitres, des abbés, des prieurs.* M. 39.

I. 103 *la plupart éclopés, ceux-ci boiteux, ceux-là manchots.* M. 45.

I. 125 *les vauriens de toutes les nations, espagnols, italiens, allemands...* M. 56.

I. 132 *capon, franc-mitou ou rifodé...* M. 58.

I. 205 *par une similitude de goût, de façon et d'attitude.* M. 94.

I. 232 *rois, saints, évêques.* M. 108.
I. 300 *de par le roi, la loi et justice.* M. 140.
II. 226 *que la femme, l'amour, la volupté...* M. 292.
II. 281 *le petit Bourbon, l'hôtel de Sens, l'hôtel de Rambouillet*[1]... M. 317.

etc...

Le nouveau groupe ternaire est contenu dans une longue addition marginale :

I. 135 *tu n'auras à payer ni boues, ni pauvres, ni lanternes..,* M. 61.
I. 153 *Un homme a le casque en tête, l'épée au poing et des éperons d'or aux talons.* M. 68.
I. 198 *tours rongées de lierre, portes ruinées, pans de murs croulants et déformés...* M. 91.
I. 258 *cet accent sardonique, aigre et sourdement railleur,..* M. 119.
I. 309 *la roue, le gibet ou le pilori.* M. 145.
II. 11 *Du reste, tout cela se mêlait chez lui à de grandes prétentions d'élégance, de toilette et de belle mine.* M. 180.
II. 17 *il s'appelle Quatre-Temps, Pâques-Fleuries, Mardi-Gras, je ne sais plus.* M. 183.
II. 34 *De tous ces pays, la jeune fille avait rapporté des lambeaux de jargons bizarres, des chants et des idées étrangères...* M. 191.
II. 86 *Moine bourru, fantôme, superstitions. il avait tout oublié en ce moment.* M. 219.
II. 255 *Un mauvais moment, un péage, le passage de peu de chose à rien.* M. 306.
II. 280 *pas de pouvoir central, un, régulateur.* M. 317
II. 294 *Je vous dis, moi, que c'est l'esprit Sabnac, le grand marquis, le démon des fortifications.* M. 323.

etc...

---

1. Edition définitive : l'hôtel d'Angoulême.

L'addition marginale apporte le groupe de trois propositions :

II. 364-365 *Sous ce doux sire dévot, les fourches craquent de pendus, les billots pourrissent de sang, les prisons crèvent comme des ventres trop pleins.* M. 358.

II. 411 *Ici, un coup de cloche, là, un coup de marteau, là-bas le cliquetis compliqué d'une charrette en marche.*

etc...[1]

1. *Quelques remarques sur la formation du groupe ternaire.*

Pour former la triade, Victor Hugo change la phrase primitive :

et que les chenilles vont piquant et mordant çà et là. M. 75.
I. 169. et qui, pour comble, est piqué, mordu, *déchiqueté* par les chenilles.

Le nouveau terme modifie l'ordre des deux autres :

comme te voilà flasque et vide ! M. 196.
II. 43. comme te voilà vide, *ridée* et flasque !

Le pauvre Jupiter pâle, effaré sous son rouge... M. 13.
I. 32. Le pauvre Jupiter *hagard*, effaré, pâle sous son rouge...

Le terme ajouté amène une autre comparaison :

mais ingénieuse et subtile comme un notaire. M. 356.
II. 360. mais ingénieuse, subtile et *lettrée* comme un grammairien.

Sans former un véritable groupe ternaire, trois additions ajoutent au texte trois comparaisons brèves :

II. 110. Et *ces moutons* derrière lui ?
. . . .
Et devant lui, *ce sanglier* ?
. . . .
Et à droite, *ce crocodile* ? M. 230.

Une correction-addition apporte plus de nombre :

Voir ce corps dont la forme vous brûle, cette peau, cette chair palpiter et rougir sous les baisers d'un autre. M. 251.
II. 151. Voir ce corps dont la forme vous brûle, *ce sein qui a tant de douceur*, cette chair palpiter et rougir sous les baisers d'un autre.

La suppression d'un terme trop court forme une triade, d'un balancement sensible :

La subordination ternaire.

Le nombre des triades de propositions subordonnées (environ 50) prouve combien la triple construction est devenue familière à l'auteur de *Notre-Dame de Paris*.

Quelquefois l'écrivain semble rechercher la diversité :

II. 113 Tout à coup, j'entends un cri en haut,
et choir quelque chose sur le carreau,
et que la fenêtre s'ouvre.

A trois compléments précédés de la même préposition font suite trois propositions subordonnées précédées de la même conjonction :

II. 229 Ajoutons que depuis quelques instants le capitaine songeait à l'obscurité profonde de la nuit,
à la laideur surnaturelle,
à la voix sépulcrale[1] de l'étrange messager,
que minuit était passé,
que la rue était déserte comme le soir où le moine bourru l'avait accosté
et que son cheval soufflait en regardant Quasimodo.
M. 293.

La plupart de ces groupes ternaires de subordonnées sont

Vous, vous êtes un rayon de soleil, une perle, une goutte de rosée, un chant d'oiseau ! M. 285.

II. 214. Vous, vous êtes un rayon de soleil, une goutte de rosée, un chant d'oiseau !

Des retouches donnent un rythme plus exact à un groupe de propositions :

La tête chauve fumait et ruisselait de sueur, ses ongles saignaient sur la pierre, tous ses membres s'écorchaient au mur. M. 386.

II. 415. Son front chauve ruisselait de sueur, ses ongles saignaient sur la pierre, ses genoux s'écorchaient au mur.

1. Ajouté sur le manuscrit.

posés, sans retouches, sur le manuscrit et quelques-uns — ceci est nouveau — ont une symétrie remarquable :

I. 127 Il fallut bien s'apercevoir
qu'il ne marchait pas dans le Styx, mais dans la boue,
qu'il n'était pas coudoyé par des démons, mais par des voleurs,
qu'il n'y allait pas de son âme, mais tout bonnement de sa vie.

et, en plus, un égal balancement :

II. 142 Voilà des mois qu'il me poursuit,
qu'il me menace,
qu'il m'épouvante !
I. 178 tout ce qui est sève,
tout ce qui est vie,
tout ce qui est âme.

(J'étudierai plus loin — dans les groupes homophones — les plus belles de ces triades qui se trouvent, pour la plupart, dans les cinq derniers livres du roman.)

Le manuscrit laisse voir comment Victor Hugo a formé quelques-uns de ces groupes de subordonnées.

Une association d'idées, provoquée par un nom propre, amène, d'une façon assez bizarre, une seconde comparaison antithétique :

précisément à l'endroit où la femme du concierge actuel des tours s'est pratiqué un jardin, qui est aux jardins suspendus de Sémiramis ce qu'une laitue est à un palmier. M. 282.

II. 208 précisément à l'endroit où la femme du concierge actuel des tours s'est pratiqué un jardin,
qui est aux jardins suspendus de *Babylone*
ce qu'une laitue est à un palmier,
ce qu'une portière est à Sémiramis.

Une correction apporte, avec une tournure osée, plus de symétrie ; mais on sent ici l'effort dans le procédé :

Sans doute il était affreux qu'il eût été trompé aussi lui, qu'il eût cru cette chose impossible que le coup de poignard fût venu de celle qui eût donné mille vies pour lui. M. 288.

II. 218 Sans doute il était affreux
qu'il eût été trompé aussi lui,
qu'il eût cru cette chose impossible,
qu'il eût pu comprendre un coup de poignard venu de celle qui eût donné mille vies pour lui.

Le plus souvent Victor Hugo ajoute une troisième subordonnée :

I. 313 afin que les passants s'y arrêtassent de temps à autre, ne fût-ce que pour prier,
que la prière fît songer à l'aumône,
et que les pauvres recluses, héritières du caveau de Madame Rolande, n'y mourussent pas tout à fait de faim et d'oubli. M. 147.

II. 263 La nuit,
quand tout le surplus de la gueuserie dormait,
quand il n'y avait plus une fenêtre allumée sur les façades terreuses de la place,
quand on n'entendait plus sortir un cri de ces innombrables maisonnées... M. 310.

Très rarement Victor Hugo ajoute deux subordonnées :

II. 271 toutes les femmes sont amoureuses de moi, aussi vrai qu'il est vrai
que *saint Eloi était un excellent orfèvre,*
et que les cinq métiers de la bonne ville de Paris sont les

tanneurs, les mégissiers, les baudroyeurs, les boursiers et les sueurs

et que saint Laurent a été brûlé avec des coquilles d'œufs.
M. 313.

Le groupe de trois subordonnées est apporté par une courte addition marginale :

II. 333 *Votre majesté voit que je ne suis pas un grimaud,*
que j'ai étudié excellemment,
et que j'ai beaucoup d'éloquence naturelle. M. 343.

Victor Hugo, en relisant son texte, cherche donc à établir cette construction subordonnée ternaire.

A peine trouve-t-on dans *Notre-Dame de Paris* une douzaine de groupes composés de quatre subordonnées (presque tous dans les cinq derniers livres).

Quelques-uns sont remarquables par leur balancement :

II. 385 et c'est maintenant qu'elle est belle,
qu'elle est grande,
qu'elle me parle,
qu'elle m'aime,
c'est maintenant qu'ils viendraient me la manger.

ou par la symétrie de leur construction :

II. 151 Sais-tu ce que c'est que ce supplice que vous font subir, durant les longues nuits, vos artères qui bouillonnent,
votre cœur qui crève,
votre tête qui rompt,
vos dents qui mordent vos mains...

II. 293 Il y avait des guivres qui avaient l'air de rire,
des gargouilles qu'on croyait entendre japper,
des salamandres qui soufflaient dans le feu,
des tarasques qui éternuaient dans la fumée.

Les groupes de cinq subordonnées sont très rares (2 exemples : II, 162 ; II, 377) et sans symétrie marquée.

Le nombre des exemples et les corrections manuscrites prouvent que Victor Hugo, en 1830, emploie fréquemment et recherche surtout le groupement ternaire des propositions subordonnées.

LA DÉFORMATION DU GROUPE TERNAIRE

Lorsqu'il relit le manuscrit de *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo a une tendance plus forte qu'en 1825, date de *Bug-Jargal*, à *amplifier l'idée*[1] ; l'énumération s'allonge.

Son vocabulaire est maintenant très riche ; des mots, *par attraction de sens ou de son ou même de forme*, viennent fréquemment s'ajouter à ceux que renferment déjà les formules

1. Les suppressions sont toujours rares. Quelques triades sont brisées par la disparition d'un terme, d'ailleurs superflu :

par leur pesanteur et leur volume et leur gravité... M. 76.
I. 171. par leur volume et leur gravité.

à travers cette écorce épaisse, opaque et dure. M. 107.
I. 230. à travers cette écorce épaisse et dure.

holà ! femmes, femelles, sorcières, y a-t-il... M. 64.
I. 142. holà ! femmes, femelles, y a-t-il....

plus solide, plus durable et plus résistant que l'architecture. M. 132.
I. 283. plus durable et plus résistant que l'architecture...

Il y avait aussi du bonheur et de la joie et de la tendresse dans ce regard. M. 184.
II. 20. Il y avait aussi du bonheur et de la tendresse dans ce regard.

de la première rédaction ; souvent le groupe ternaire primitif devient carré. J'ai relevé une cinquantaine d'exemples de cette déformation. (Ceux que je cite ici montrent comment les mots se rapprochent dans l'énumération par *attraction de sens*[1]).

Substantifs.

I. 28 Les artilleries, *les serpentines,* les bombardes et surtout l'impression... M. 11.

I. 99 Les grands-blancs, les petits-blancs, *les targes,* les liards à l'aigle pleuvaient. M. 43.

I. 105 un ramas de fous, *de perclus,* de voleurs, de mendiants. M. 46.

I. 168 voies de fait, *brutalités,* contusions, fractures... M. 74-75.

II. 313 j'ai une plus grande modestie de lions, *d'ours*, d'éléphants et de léopards. M. 333.

I. 285 De là Raphaël, Michel-Ange, Jean Goujon, *Palestrina.* M. 134.

I. 207 cette richesse de lignes, cette opulence de détails, *cette diversité d'aspects,* ce je ne sais quoi de grandiose. M. 96.

I. 109 et qui hésite éternellement entre le haut et le bas, *entre la voûte et le pavé*, entre la chute et l'ascension, entre le zénith et le nadir. M. 48.

etc...

Adjectifs.

I. 52 une soutane noire, *ou grise,* ou blanche, ou violette. M. 23.

I. 167 *élancé,* aigu, sonore, découpé à jour? M. 74.

I. 223 jolie, blonde, *rose* et frisée. M. 104.

II. 136 Tout cela était mêlé, brisé, *flottant,* répandu confusément dans sa pensée. M. 242.

1. Le terme ajouté est en italique.

II. 366 au-dessus de ce tas de nuages *bas*, filandreux, barbouillés et sales. M. 359.

II. 373 vous êtes tout entière suave, *bonne*, miséricordieuse et charmante. M. 363.

etc...

LES GROUPES CARRÉS ET LES QUINQUES

Notre-Dame de Paris contient environ 270 groupes carrés. Dans beaucoup d'entre eux apparaît encore nettement un groupe ternaire [1] ; mais souvent aussi les quatre termes, posés au courant de la plume, sont symétriques :

II. 383 Voilà son cou, ses yeux, ses cheveux, sa main.

II. 383 lui baisait le pied, le genou, le front, les yeux.

I. 214 C'étaient Agnès la Herme, Jehanne de la Tarme, Henriette la Gaultière, Gauchère la Violette...

I. 202 Enfin, au loin, à l'Orient, Vincennes et ses sept tours quadrangulaires, au sud, Bicêtre et ses tourelles pointues ; au septentrion, Saint-Denis et son aiguille ; à l'occident, Saint-Cloud et son donjon.

etc...

La citation latine est, elle aussi, carrée :

II. 245 Vous savez, maître ? le secret de se bien porter, selon Hippocrates, id est cibi, potus, somni, venus, omnia moderata sint.

1. Le groupe ternaire dans le groupe carré :
II. 135. Adieu le jour, l'air, la vie, ogni speranza.
II. 222. Sa voix, son visage, son geste, toute sa personne avait...
II. 136. Elle était là, perdue dans les ténèbres, ensevelie, enfouie, murée.

Un groupe carré est formé par une très légère modification du texte primitif :
La seconde était une vieille, noire, ridée, hideuse. M. 65.
I. 143. La seconde, vieille, noire, ridée, hideuse...



II. 335 Pulsus creber, anhelans, crepitans, irregularis, continua le médecin.

Quelques additions apportent maintenant les quatre termes :

I. 125 *de toutes les religions, juifs, chrétiens, mahométans, idolâtres,...* M. 56.

I. 178 où *commerce, industrie, intelligence, population...* M. 80.

Des énumérations sont composées de huit termes :

II. 265 une énorme futaille pleine d'armes, largement défoncée devant lui, d'où se dégorgeaient en foule haches, épées, bassinets, cottes de mailles, platers, fers de lance et d'archegayes, sagettes et viretons, comme pommes et raisins d'une corne d'abondance.

Seize termes se suivent :

I. 103 Ainsi défilaient *quatre par quatre,* avec les divers insignes de leurs grades dans cette étrange faculté, *la plupart éclopés, ceux-ci boiteux, ceux-là manchots,*
les courtauds de boutanche, les coquillards, les hubins, les sabouleux,
les calots, les francs-mitoux, les polissons, les piètres,
les capons, les malingreux, les rifodés, les marcandiers,
les narquois, les orphelins, les archisuppôts, les cagoux : dénombrement à fatiguer Homère. M. 45

Les groupes carrés deviennent donc fort nombreux dans *Notre-Dame de Paris*.

Par le même procédé de l'amplification, le groupe carré se brise parfois ; une addition apporte le cinquième élément :

I. 70 Il n'y avait plus ni écoliers, *ni ambassadeurs*, ni bourgeois, ni hommes, ni femmes ; M. 31.

II. 291 où châsses, chandeliers, *ciboires*[1], tabernacles, reliquaires.

II. 158 on me l'a pris, *on me l'a volé*, on l'a mangé sur une bruyère, on a bu son sang, on a mâché ses os,... M. 253.

etc...

Je relève dans ce roman environ 90 quinques[2]. Quelques-unes sont formées sur un groupe ternaire primitif, par l'adjonction de deux termes :

I. 328 et de toutes ces horreurs, elle fit des layettes, *béguins et baverolles*, des brassières de dentelles et des petits bonnets de satin... M. 155.

II. 357 *Elle s'était levée sur son séant*, elle avait écouté, elle avait regardé, puis, effrayée de la lueur et du bruit, elle s'était jetée hors de la cellule *et avait été voir*. M. 355.

Les deux additions sont successives :

1° Les caractères généraux des maçonneries populaires au contraire sont la variété, le progrès, le mouvement perpétuel. M. 132.

2° la variété, le progrès, *l'originalité*, le mouvement perpétuel.

3° I. 281 la variété, le progrès, l'originalité, *l'opulence*, le mouvement perpétuel.

1. Ajouté sur les épreuves.

2. Dans quelques quinques apparaît nettement le groupe ternaire :

II. 15. et la bohémienne parut sur le seuil de la chambre, rouge, interdite, essoufflée, ses grands yeux baissés et n'osant faire un pas de plus.

II. 254. cette créature belle, douce, adorable, nécessaire à la lumière du monde, plus divine que Dieu ! etc.

En relisant son manuscrit, Victor Hugo élargit, par des additions, beaucoup de groupes ternaires ; d'autres formes de style s'imposent maintenant à sa pensée ; mais, malgré le nombre croissant des groupes carrés (270) et des quinques (90), la triade reste toujours le groupe le plus remarquable de cette prose.

Groupes de six, de neuf, de douze termes.

1° *Formation.*

Les additions, dont Victor Hugo charge son manuscrit, font apparaître parfois des groupes de six, de neuf, même de douze termes, qui peuvent être considérés comme des groupes ternaires prolongés.

Groupe sénaire. Notre-Dame de Paris contient environ 50 groupes sénaires ; quelques-unes de ces énumérations sont d'une belle venue :

I. 169 le produit *magnifique*[1], léger, multiforme, touffu, hérissé, efflorescent de l'ogive.

II. 134 une autre cathédrale souterraine, basse, obscure, mystérieuse, aveugle et muette.

Ce groupe sénaire est souvent formé, en seconde lecture, par une addition :

I. 18 et la grand'salle, avec sa dorure, son azur, *ses ogives*, ses statues, ses piliers, son immense voûte toute déchiquetée de sculptures[2] ? M. 6.

1. M. 75 : hardi.

2. Quelques énumérations contiennent six archaïsmes techniques :

II. 309. Un hasteur, un potager, un saussier, un queux, un sommelier d'armures, deux valets de sommiers...

II. 75. des targes, des grands-blancs, des petits-blancs, des mailles d'un tournois les deux, des deniers parisis, de vrais liards à l'aigle !

I. 96 avec son corsage d'or sans pli, sa robe bariolée qui se gonflait, avec ses épaules nues, *ses jambes fines que sa jupe découvrait par moments,* ses cheveux noirs, ses yeux de flamme, c'était une surnaturelle créature. M. 42.

II. 268 Ma mère voulait me faire officier, mon père, sous-diacre, ma tante, conseiller aux enquêtes, ma grand'mère, protonotaire du roi, *ma grand'tante, trésorier de robe courte.* Moi, je me suis fait truand. M. 279.

etc...

Trois termes viennent s'accoler au groupe ternaire,

qui subsiste :

I. 132 à moins que tu ne sois *capon, franc-mitou ou rifodé, c'est-à-dire dans l'argot des honnêtes gens*, voleur, mendiant ou vagabond[1]. M. 58.

ou qui disparaît dans l'énumération nouvelle :

II. 194 Cette fuite *de la nature,* de la vie, de lui-même, *de l'homme, de Dieu,* de tout, dura tout le jour. M. 271.

II. 288 Il y avait des piles de moellons, des feuilles de plomb en rouleaux, *des faisceaux de lattes,* de fortes solives déjà entaillées par la scie, *des tas de gravats. Un arsenal complet.* M. 320.

Un groupe sénaire de noms propres est ajouté tout entier :

I. 142 *Marie Piédebou ! Thonne-la-Longue ! Bérarde Fanouel ! Michelle Genaille ! Claude Ronge-oreille ! Mathurine Girorou !* M. 64.

Victor Hugo a maintenant dans l'esprit ce sextuple battement qui vient parfois prolonger le branle des triades :

1. Le groupe sénaire est parfois formé de deux triades juxtaposées :
I. 311. Le pavé est couvert de débris, rubans, chiffons, plumes des panaches, gouttes de cire des flambeaux, miettes de la ripaille publique.

I. 166 Et ces myriades de statues, qui peuplaient tous les entre-colonnements de la nef et du chœur,
à genoux, en pied, équestres,
hommes, femmes, enfants,
rois, évêques, gendarmes,
en pierre,
en marbre,
en or,
en argent,
en cuivre,
en cire même, qui les a brutalement balayées ?

Groupe de neuf termes. Au groupe sénaire primitif viennent s'adjoindre trois termes nouveaux :

I. 195 cette futaie de flèches, de clochetons, de cheminées, de girouettes, *de spirales, de vis,* de lanternes trouées par le jour qui semblaient frappées à l'emporte-pièce, *de pavillons,* de tourelles en fuseaux, ou, comme on disait alors de tournelles... M. 90.

II. 402 Nous n'essayerons pas de donner une idée *de son geste, de son accent,* des larmes qu'elle buvait en parlant, des mains qu'elle joignait et puis tordait, des sourires navrants, *des regards noyés,* des gémissements, des soupirs, des cris misérables et saisissants... M. 379.

Groupe de douze termes. Le groupe de douze termes est formé en ajoutant

4 noms propres aux huit déjà posés :

I. 92. la Grève, les Halles, la place Dauphine, la croix du Trahoir, le Marché aux pourceaux, ce hideux Montfaucon, la barrière des Sergents, *la place aux Chats, la porte Saint-Denis, Champeaux,* la porte Baudets, *la porte Saint-Jacques...* M. 39.

ou trois termes au groupe de neuf, déjà établi :

II. 407 montant, descendant, courant, appelant, *criant, flairant,* furetant, fouillant, fourrant sa tête dans tous les trous, poussant une torche sous toutes les voûtes, désespéré, *fou.*

M. 381.

etc...

2° *Déformation.*

Quelques-uns de ces groupes de six, neuf ou douze termes, établis lors de la première rédaction, sont agrandis — eux aussi — par des additions nouvelles :

6 + 1.

I. 175 Statues, vitraux, rosaces, *arabesques,* dentelures, chapiteaux, bas-reliefs, elle combine toutes ces imaginations...

M. 78.

6 + 2.

I. 134 C'était un demi-cercle de haillons, de guenilles, de clinquant, *de fourches, de haches,* de jambes avinées, de gros bras nus[1], de figures sordides.., M. 61.

---

9 + 1.

I. 168 véritable lèpre d'oves, de volutes, d'entournements, de draperies, de guirlandes, de franges, de flammes de pierre, de nuages de bronze, *d'amours replets,* de chérubins bouffis...

M. 74.

9 + 2.

I. 184 Tout vous prenait aux yeux à la fois, le pignon taillé, la toiture aiguë, la tourelle suspendue aux angles des murs, la pyramide de pierre du onzième siècle, l'obélisque d'ardoise du quin-

1. M. 61 : de gros bras nus armés de fourches et de haches.

zième, la tour ronde et nue du donjon, la tour carrée et brodée de l'église, *le grand, le petit,* le massif, l'aérien. M. 84.

L'énumération à douze termes, établie sur un groupe nonaire par trois additions, est brisée par un quatrième ajouté (souligné d'un trait) :

I. 206 un monument qui peut être indifféremment un palais de roi, une chambre des communes, un hôtel de ville, un collège, *un manège,* une académie, un entrepôt, un tribunal, *un musée, une caserne,* *un sépulcre,* un temple, un théâtre... M. 95.

Même les oppositions sénaires, qui composaient symétriquement une énumération à douze termes, sont démolies par une addition, banale :

II. 136 Phœbus, le soleil, *midi,* le grand air, les rues de Paris, les danses aux applaudissements, les doux babillages d'amour avec l'officier,
puis le prêtre, la matrulle, le poignard, le sang, la torture, le gibet, tout cela repassait bien encore dans son esprit. M. 242.

On voit donc nettement évoluer, en 1830, la manière du prosateur.

En effet, l'énumération s'allonge démesurément, et, lorsqu'il relit son œuvre, Victor Hugo ajoute encore de nouveaux termes :

13 + 2.

I. 20-21 On n'entendait que plaintes et imprécations contre les flamands, le prévôt des marchands, le cardinal de Bourbon, le bailli du Palais, *madame Marguerite d'Autriche,* les sergents à verge, le froid, le chaud, le mauvais temps, l'évêque de Paris, le

pape des fous, *les piliers,* les statues, cette porte fermée, cette fenêtre ouverte ; M. 8.

Notre-Dame de Paris contient beaucoup de ces *tirades géantes* ; Victor Hugo suit maintenant son souffle jusqu'à l'épuisement de son vocabulaire qui est très riche. Les mots s'accumulent sans rythme précis :

I. 314 Et toutes les réflexions qu'éveillerait en nous aujourd'hui cet étrange spectacle, cette horrible cellule, sorte d'anneau intermédiaire de la maison et de la tombe, du cimetière et de la la cité; ce vivant retranché de la communauté humaine et compté désormais chez les morts, cette lampe consumant sa dernière goutte d'huile dans l'ombre, ce reste de vie vacillant dans une fosse, ce souffle, cette voix, cette prière éternelle dans une boîte de pierre, cette face à jamais tournée vers l'autre monde, cet œil déjà illuminé d'un autre soleil, cette oreille collée aux parois de la tombe, cette âme prisonnière dans ce corps, ce corps prisonnier dans ce cachot, et sous cette double enveloppe de chair et de granit le bourdonnement de cette âme en peine,
rien de tout cela n'était perçu par la foule.

La période est faite

de 14 impératifs :

I. 207 Toutefois, si admirable que vous semble le Paris d'à présent, refaites le Paris du quinzième siècle, reconstruisez-le dans votre pensée ; regardez le jour à travers cette haie surprenante d'aiguilles, de tours et de clochers ; répandez au milieu de l'immense ville, déchirez à la pointe des îles, plissez aux arches des ponts la Seine avec ses larges flaques vertes et jaunes, plus changeante qu'une robe de serpent ; détachez nettement sur un horizon d'azur le profil gothique de ce vieux Paris ; faites-en flotter le contour dans une brume d'hiver qui s'accroche à ses nombreuses cheminées ; noyez-le dans une nuit profonde, et regardez le jeu bizarre des ténèbres et des lumières dans ce sombre labyrinthe d'édifices ; jetez-y un rayon de lune qui le dessine vaguement et

fasse sortir du brouillard les grandes têtes des tours ; ou reprenez cette noire silhouette, ravivez d'ombre les mille angles aigus des flèches et des pignons, et faites-la saillir, plus dentelée qu'une mâchoire de requin, sur le ciel de cuivre du couchant. — Et puis, comparez.

de 15 exclamations infinitives :

II. 150-151 Oh ! aimer une femme ! être prêtre ! être haï ! l'aimer de toutes les fureurs de son âme, sentir qu'on donnerait pour le moindre de ses sourires son sang, ses entrailles, sa renommée, son salut, l'immortalité et l'éternité, cette vie et l'autre ; regretter de ne pas être roi, génie, empereur, archange, dieu, pour lui mettre un plus grand esclave sous les pieds ; l'étreindre nuit et jour de ses rêves et de ses pensées ; et la voir amoureuse d'une livrée de soldat ! et n'avoir à lui offrir qu'une sale soutane de prêtre dont elle aura peur et dégoût ! Etre présent, avec sa jalousie et sa rage, tandis qu'elle prodigue à un misérable fanfaron imbécile des trésors d'amour et de beauté ! Voir ce corps dont la forme vous brûle, ce sein qui a tant de douceur, cette chair palpiter et rougir sous les baisers d'un autre. O ciel ! aimer son pied, son bras, son épaule, songer à ses veines bleues, à sa peau brune, jusqu'à s'en tordre des nuits entières sur le pavé de sa cellule, et voir toutes les caresses qu'on a rêvées pour elle aboutir à la torture ! N'avoir réussi qu'à la coucher sur le lit de cuir ! Oh ! ce sont là les véritables tenailles rougies au feu de l'enfer !

de 17 interrogations :

I. 17-18 Qu'est devenue la chambre de la chancellerie où Saint-Louis consomma son mariage ? le jardin où il rendait la justice, « vêtu d'une cotte de camelot, d'un surcot de tiretaine sans manches, et d'un manteau par dessus de sandal noir, couché sur des tapis, avec Joinville » ? Où est la chambre de l'empereur Sigismond ? celle de Charles IV ? celle de Jean sans Terre ? Où est l'escalier d'où Charles VI promulgua son édit de grâce ? la dalle où Marcel égorgea, en présence du dauphin, Robert de Clermont et le maréchal de Champagne ? *le guichet où furent lacérées les bulles de l'an-*

tipape Bénédict, et d'où repartirent ceux qui les avaient apportées, chapés et mitrés en dérision, et faisant amende honorable par tout Paris? et la grand'salle avec sa dorure, son azur, *ses ogives,* ses statues, ses piliers, son immense voûte toute déchiquetée de sculptures? et la chambre dorée? et le lion de pierre qui se tenait à la porte, à genoux, la tête baissée, la queue entre les jambes, comme les lions du trône de Salomon dans l'attitude humiliée qui convient à la force devant la justice? et les belles portes? et les beaux vitraux? *et les ferrures ciselées qui décourageaient Biscornette?* et les délicates menuiseries de du Hancy?.. Qu'a fait le temps, qu'ont fait les hommes de ces merveilles? Que nous a-t-on donné pour tout cela, pour toute cette histoire gauloise, pour tout cet art gothique?.. M. 6-7.

Victor Hugo a choisi dans Du Breul (p. 87) une longue énumération de Plaute[1].

II. 64 Nous y mettrons toutes les herbes de la Saint-Jean, comme dit le vieux comique Plautus,

Advorsum stimulos, laminas, crucesque, compedesque,
Nervos, catenas, carceres, numellas, pedicas, boias.

La citation latine vient elle aussi souligner la tendance nouvelle du style du romancier.

La lutte des groupes de style.

Le souffle de l'écrivain est plus large maintenant et la manie verbale brise souvent les groupes familiers[2]. Est-ce

1. On sait que Victor Hugo admirait beaucoup le style de Plaute.

« Il me dit encore, écrit Paul Stapfer, que Plaute était l'égal de Molière et qu'il serait l'égal de Shakespeare s'il avait la grandeur tragique; moins philosophe que Molière, moins profond, il est plus poète dans son style que lui.

— J'évite de lire Plaute, ajouta-t-il... parce que, quand j'ai commencé à lire une de ses comédies, je ne peux plus m'en détacher. Voilà toute ma matinée prise. »

Paul Stapfer, *Victor Hugo à Guernesey*, p. 193-194.

2. « Sa structure mentale explique son génie. Les mots surgissent, se pres-

que, dans ce gonflement du style, la forme ternaire ne perdra pas son haut relief et ne deviendra pas moins apparente ?

Certes, on la retrouve très nette, non seulement dans les groupes carrés, dans les quinques, dans les suites sénaires, mais aussi dans les périodes géantes ; elle est au fond de ces tirades grandioses ; elle constitue encore le principal ornement de ces énormes accumulations de mots :

I. 169 (Notre-Dame de Paris) n'est pas, comme la cathédrale de Bourges, le produit magnifique, léger, multiforme, touffu, hérissé, efflorescent de l'ogive. Impossible de la ranger dans cette antique famille d'églises

sombres, mystérieuses, basses, et comme écrasées par le plein cintre ; presque égyptiennes, au plafond près ;

toutes hiéroglyphiques, toutes sacerdotales, toutes symboliques ; plus chargées, dans leurs ornements,

de losanges et de zigzags que de fleurs,
de fleurs que d'animaux,
d'animaux que d'hommes ;

œuvre de l'architecte moins que de l'évêque ; première transformation de l'art, toute empreinte de discipline théocratique et militaire, qui prend racine dans le bas-empire et s'arrête à Guillaume le Conquérant. Impossible de placer notre cathédrale dans cette autre famille d'églises

sent, se succèdent dans son cerveau avec une rapidité vertigineuse, et chaque mot appelle la suite indéfinie des équivalents et des contraires. De là, ces répétitions, ces énumérations, ces amplifications, ces kyrielles de synonymes, voire de noms propres, qui n'ont aucun sens, et ces antithèses continuelles. Joignez la suggestion de la rime, qui appelle des mots nouveaux, par conséquent des images et des pensées nouvelles et qui jette le poète dans des digressions sans lien avec le sujet. Mais, sous sa plume, « la langue française est devenue un « monde, un univers coloré, mélodieux et mouvant. »

J. Bourdeau, *Les maîtres de la pensée contemporaine*, p. 177.

« Mais voici maintenant des procédés de style : d'abord les développements par accumulation. Depuis Rabelais, personne, dans la littérature française, n'en avait fait un tel usage. C'est chez Hugo une véritable ivresse verbale : les mots s'appellent pour ainsi dire les uns les autres et se précipitent en interminables cascades. »

F. Brunetière, *Victor Hugo* (t. I, p. 250).

hautes, aériennes, riches de vitraux et de sculptures;
aiguës de formes, hardies d'attitudes; communales et bourgeoises,
comme symboles politiques ;
libres, capricieuses, effrénées, comme œuvre d'art ;
seconde transformation de l'architecture,
non plus hiéroglyphique, immuable et sacerdotale,
mais artiste, progressive et populaire,
qui commence au retour des croisades et finit à Louis XI.

Le mouvement ternaire ne domine pas l'ensemble, mais anime les détails de la pensée et du style; trop souvent aussi, en 1830, les additions, par l'apport de mots presque synonymes, amplifient l'idée, surchargent la phrase, sans lui donner un dessin précis.

De plus, d'autres formules de style, carrées et doubles, deviennent en 1830 d'un emploi beaucoup plus fréquent. Le souffle du prosateur évolue sensiblement à cette époque et maintenant la phrase balance souvent, et sans trop de redondance, ses symétries binaires :

I. 221 Il se fit claire,
il se fit familière cette vaste
et tumultueuse période du droit civil
et du droit canon
en lutte
et en travail dans le chaos du moyen-âge, période que l'évêque
Théodore ouvre en 618
et que ferme en 1227 le pape Grégoire.

I. 339 et sa gaie
et franche physionomie changea aussi brusquement
d'expression

et de couleur que si elle eût passé d'un rayon de soleil
à un rayon de lune.

II. 218 Enfin, qu'elle revît Phœbus une seule fois,
une seule minute, il ne faudrait qu'un mot,
qu'un regard, pour le détromper,
pour le ramener.

II. 204 Elle était pâle,
elle était sombre, Ses cheveux tombaient sur ses épaules, comme le matin. Mais plus de corde au cou,
plus de mains attachées. Elle était libre,
elle était morte.

Elle était vêtue de blanc
et avait un voile blanc sur la tête.

II. 282 le digne chef de la bande monta sur le parapet du Parvis . et éleva sa voix rauque
et bourrue,
se tenant tourné vers Notre-Dame
et agitant sa torche dont la lumière tourmentée par le vent
et voilée à tout moment de sa propre fumée faisait paraître
et disparaître aux yeux la rougeâtre façade de l'église.

I. 163 Mais si belle qu'elle se soit conservée en vieillissant, il est difficile de ne pas soupirer,
de ne pas s'indigner devant les dégradations,
les mutilations sans nombre
que simultanément le temps
et les hommes ont fait subir au véritable monument, sans respect pour Charlemagne qui en avait posé la première pierre, pour Philippe-Auguste qui en avait posé la dernière.

etc...

On voit que l'antithèse, la forme double par excellence, prend une place importante dans cette prose de 1830. C'est elle qui, par antonymie, apporte de nouveaux termes à l'énumération quand sont épuisés les synonymes.

Ce groupe binaire existait dans les romans précédents et dès le premier *Bug-Jargal*, mais ce double balancement y était beaucoup moins sensible. Il semble donc que dans *Notre-Dame de Paris* cette simple formule oratoire s'organise fortement sous le souffle renouvelé ; elle pénètre et façonne à nouveau la pensée et le style et n'entre plus que très rarement dans le cadre des autres groupes :

I. 159 prêt à vivre avec vous, damoiselle, comme il vous plaira ;
chastement ou joyeusement ;
mari et femme, si vous le trouvez bon ;
frère et sœur, si vous le trouvez mieux.

I. 127 Il fallut bien s'apercevoir
qu'il ne marchait pas dans le Styx, mais dans la boue,
qu'il n'était pas coudoyé par des démons, mais par des voleurs,
qu'il n'y allait pas de son âme, mais tout bonnement de sa vie.

I. 109 et qui hésite éternellement
entre le haut et le bas,
entre la voûte et le pavé,
entre la chute et l'ascension,
entre le zénith et le nadir. M. 48.

Que va devenir la triade, entre ces deux formes de style bien vivantes, l'une carrée qui la distend, l'autre double qui la ronge ? Quelques passages nous montrent cette lutte des groupes :

I. 178 Ce sont des entonnoirs où viennent aboutir tous les ver-



sants géographiques, politiques, moraux, intellectuels *d'un pays*, toutes les pentes naturelles d'un peuple; des puits de civilisation, pour ainsi dire, et aussi des égouts, où *commerce, industrie, intelligence, population*, tout ce qui est sève, tout ce qui est vie, tout ce qui est âme dans une nation, filtre et s'amasse sans cesse, goutte à goutte, siècle à siècle. M. 80.

Pour rester la plus belle parure de cette prose magnifique, il faut que la triade se raffermisse, se resserre et devienne encore plus sonore, plus rythmée.

Certes, les groupes ternaires se soutiennent et se renforcent les uns les autres par leur succession même :

I. 106 Il fit un bond jusqu'au prêtre, le regarda, et tomba à genoux. Le prêtre lui arracha sa tiare, *lui brisa sa crosse*, lui lacéra sa chape de clinquant.
Quasimodo resta à genoux, baissa la tête et joignit les mains.
M. 47.

ou par la juxtaposition de leurs symétries particulières :

II. 88 La vieille était pliée en deux
vêtue de guenilles,
branlante du chef,
percée à petits yeux,
coiffée d'un torchon,
ridée partout, aux mains,
à la face.
au cou.

Mais, en 1830, Victor Hugo n'hésite pas à démolir par des retouches la claire ordonnance des séries ternaires.

Voici une suite où l'on entend passer chaque triade :

C'était un demi-cercle de haillons,
de guenilles,
de clinquant,
de jambes avinées,
de gros bras nus, armés de fourches et de haches,
de figures sordides,
éteintes,
et hébétées. M. 61.

Le déplacement de deux termes démolit cette belle architecture :

I. 134 C'était un demi-cercle de haillons,
de guenilles,
de clinquant,
de fourches,
de haches,
de jambes avinées,
de gros bras nus,
de figures sordides
éteintes
et hébétées.

Trop d'additions nuisent ainsi à la symétrie du groupe ternaire, et le surchargent de mots inutiles :

Phœbus se mit donc assez promptement l'esprit en repos sur la Esmeralda, sur le coup de poignard du moine bourru et sur l'issue du procès. M. 256-257.

II. 164 Phœbus se mit donc assez promptement l'esprit en repos sur la *charmeresse* Esmeralda *ou Similar, comme il disait,* sur le coup de poignard *de la bohémienne ou* du moine bourru (*peu lui importait*), et sur l'issue du procès.

Elles disloquent même le groupe ternaire :

Sa langue était engourdie, maladroite et comme rouillée. M. 107

I. 230 Sa langue était engourdie, maladroite et comme *une porte dont les gonds sont* rouillés.

Le goût du pittoresque, la recherche des antithèses et des comparaisons, le rapprochement des synonymes viennent souvent briser la forme familière ; quelques groupes qui résistent mal à cette tension nouvelle sont peu consistants, flottants, flous ; le mouvement de la pensée et du style subit donc en 1830 une très sensible évolution.

Il me reste à montrer que l'homophonie, le retour des mêmes sonorités, la répétition des mêmes mots, parfois équilibrés sur un rythme exact, affermissent beaucoup de groupes ternaires de ce roman et que, lorsqu'elle est ainsi, non plus seulement symétrique, mais harmonieuse, la triade reste encore la forme la plus belle et la plus vivante de cette prose puissante, prodigieuse, unique.

L'HOMOPHONIE ET L'HARMONIE

> « J'accorde qu'il y a des vocables pittoresques ou retentissants, qui font image ou musique, et des assemblages de sons qui caressent l'oreille comme aussi des rapprochements de syllabes qui flattent l'œil. »
>
> F. Brunetière.
> *Histoire et littérature*, p. 49.

Notre-Dame de Paris est un magnifique *poème en prose* ; le souffle ternaire y balance toutes les homophonies possibles, parfois exactement. Plus que dans les autres romans, les triades s'harmonisent et la phrase chante.

Beaucoup de repentirs ajoutent sur le manuscrit des sons qui se répondent :

I.	15	*chambranles, lambris*	M. 5.
I.	22	*un gros et grave personnage*	M. 9.
I.	206	un collège, *un manège*	M. 95.
II.	111	*les narines pincées et les lèvres minces.*	M. 230.
II.	162	*nonobstant pronostics et diagnostics.*	M. 255.

D'autres lançaient des crocs de fer au cou des cavaliers. M. 354.

II. 352 D'autres *piquaient* des crocs de fer au cou des cavaliers.

---

qui a un bout rue Beaubourg et l'autre rue Saint-Avoye. M. 217.

II. 82 qui a un bout rue *de la Verrerie* et l'autre rue *de la Tixeranderie.*

---

tout philosophe populaire, tout poète ironique qu'il était. M. 41.

I. 95 tout philosophe *sceptique*, tout poète ironique qu'il était.

Quand ils eurent traversé la foule et la place... M. 47.

I. 107 Quand ils eurent traversé la *populace* et la place.

etc...

En 1825, quand il relisait le manuscrit de *Bug-Jargal*, Victor Hugo supprimait quelques-unes de ces homophonies trop marquées; en 1830, l'écrivain les recherche.

Victor Hugo a maintenant une acoustique particulière ; l'oreille aide l'intelligence à choisir les mots et c'est le son presque autant que le sens qui détermine la retouche. En effet, souvent, le terme ajouté est, avec le terme qu'il remplace,

en rapport non plus seulement de synonymie, mais aussi d'homophonie et, dans les vibrations intimes de ses lettres ou de ses syllabes, il garde quelque souvenir du disparu.

Le goût a ses lois et ces corrections auditives de 1830 semblent régies par quelques mécanismes très simples.

Victor Hugo remplace un mot par un autre qui contient une même homophonie, forte ou faible,

1° *à l'initiale* (allitérations) :

I.	74	poignée	remplace	pointe	M. 33.
I.	116	morose	—	morne	M. 52.
I.	183	veines	—	voies	M. 83.
I.	189	déliées	—	délicates	M. 87.
I.	218	magicien	—	monstre	M. 100.
I.	258	compliments	—	congratulations	M. 119.
II.	80	joviales	—	joyeuses	M. 216.
II.	80	porche	—	porte	M. 216.
II.	120	bâtarde	—	basse	M. 234.
II.	136	frémi	—	frissonné	M. 242.
II.	154	monstre	—	misérable	M. 252.
II.	165	cavalier	—	capitaine	M. 257.
II.	183	perron	—	pavé	M. 267.
II.	192	impur	—	ignoble	M. 270.
II.	198	cerceaux	—	cercles	M. 273.
II.	243	pendaison	—	potence	M. 300.
II.	279	brigade	—	bande	M. 317.
II.	282	bande	—	brigade	M. 317.
II.	292	extraordinaire	—	étrange	M. 322.
II.	302	gorgones	—	guivres	M. 327.
II.	303	Parvis	—	place	M. 327.
II.	306	parchemins	—	papiers	M. 330.
II.	358	anxiété	—	angoisse	M. 355.
II.	365	proue	—	poupe	M. 358.
II.	396	fille	—	femme	M. 376.

etc...



2° *à la finale* (rimes et assonances) :

I.	77	bariolé	remplace	déguenillé	M. 34.
I.	207	opulence	—	magnificence	M. 96
I.	244	quelques voisins	—	quelques-uns	M. 114.
I.	256	fourrée	—	doublée	M. 118.
I.	286	lamentable	—	misérable	M. 134.
I.	287	radotage	—	enfantillage	M. 134.
I.	313	pitié	—	charité	M. 147.
I.	347	ingénument	—	naïvement	M. 167.
I.	358	ruisselante	—	pantelante	M. 173.
I.	359	pantelant	—	ruisselant	M. 174.
II.	19	bienveillance hautaine	—	moqueries de haine.	M. 184.
II.	45	sorcelleries	—	diableries	M. 197.
II.	46	hiéroglyphiques	—	cabalistiques	M. 197.
II.	87	charmantes	—	plaisantes	M. 219.
II.	109	ondoyantes	—	moutonnantes	M. 230.
II.	120	l'audience	—	la séance	M. 234.
II.	144	tranquille	—	immobile	M. 247.
II.	148	confusément	—	vaguement	M. 249.
II.	148	l'idée	—	la pensée	M. 249.
II.	191	affreusement	—	horriblement	M. 270.
II.	193	travailleuses	—	laborieuses	M. 270.
II.	213	alouette	—	fauvette	M. 285.
II.	246	divertissant	—	amusant	M. 301.
II.	249	écailles	—	mailles	M. 302.
II.	323	sédition	—	émotion	M. 338.
II.	352	assaillants	—	truands	M. 353.
II.	353	intrépidement	—	bravement	M. 354.
II.	367	assez clairement	—	distinctement	M. 359.
II.	373	misérable	—	lamentable	M. 363.
II.	376	l'odieux	—	le vieux	M. 363.
II.	397	manants	—	passants	M. 376.
II.	422	lune	—	brume	M. 390.

etc...

3° *à l'initiale et à la finale* (L'allitération s'ajoute à la rime et à l'assonance) :

I.	87	devinait	remplace	distinguait	M. 37.
I.	189	découpure	—	dentelure	M. 87.
I.	199	ruisselantes	—	reluisantes	M. 92.
I.	251	squalide	—	sordide	M. 117.
I.	289	amalgamés	—	amoncelés	M. 135.
II.	29	perçant	—	pénétrant	M. 189.
II.	92	bruissait	—	bourdonnait	M. 222.
II.	97	la nargue	—	la nasarde	M. 226.
II.	145	resplendissante figure	—	ravissante créature	M. 248.
II.	276	dessinait	—	découpait	M. 315.
II.	284	effroyable	—	épouvantable	M. 318.
II.	393	ineffable	—	inexprimable	M. 374.

etc...[1]

Parfois, comme on a pu s'en rendre compte par quelques-uns de ces exemples, *le son l'emporte sur le sens*. Véritables corrections d'un poète dont l'oreille est extrêmement sensible à toutes les résonances !

Ce goût de l'homophonie amène l'écrivain au jeu de mots :

II. 365 Ce roi a une main qui prend et une main qui pend.
I. 251 Claudius cum claudo !

1. Ces échos sont plus rares à l'intérieur des mots :

I. 68.	affaires (ajouté sur les épreuves) remplace	offices.		
I. 172.	s'y incruste	—	s'y greffe.	M. 77.
I. 358.	égaré	—	hagard.	M. 173.
II. 368.	ressort	—	force.	M. 360. etc.

En 1830, Victor Hugo commence à égayer son style d'énormes calembours :

II. 76 Allons à *la Vieille-Science*. Une vieille qui scie une anse. C'est un rébus. J'aime cela.

I. 316 ...on avait gravé en grosses lettres romanes au-dessus de la fenêtre ces deux mots : TU , ORA.

Ce qui fait que le peuple, dont le bon sens ne voit pas tant de finesse dans les choses, et traduit volontiers Ludovico Magno par Porte Saint-Denis, avait donné à cette cavité noire, sombre et humide, le nom de Trou aux Rats. Explication moins sublime peut-être que l'autre, mais en revanche plus pittoresque.

C'est en effet le pittoresque du style que Victor Hugo recherche par ces nouvelles associations auditives des mots. Il cite avec empressement les brèves devises et maximes latines ou grecques, « comme les formulait si bien le moyen-âge », « selon la mode des hermétiques » :

II. 48 Spira, spera.
II. 49 Unde ? inde ?
Astra, castra, nomen, numen.
Caelestem dominum, terrestrem dicito domnum.

Victor Hugo n'oublie pas ce vers du « bon Plautus » :

II. 67 Nudus vinctus, centum pondo, es quando pendes per pedes,

ni le « vieux jeu de mots physiologique et psychologique de Jean de Cumène » :

I. 354 Surdus absurdus,

ni le vers célèbre :

I. 179 Le mur murant Paris rend Paris murmurant.

L'homophonie, recherchée ainsi pour elle-même, ne va-t-elle pas donner à la triade une contexture nouvelle ?

La double homophonie dans les groupes.

Deux termes de la triade sont en correspondance de sons ; l'un répond à l'autre, en écho.

I°

Les deux premiers ont

la même initiale :

I. 238 profonde, passionnée, sans bornes.
II. 329 une grosse face idiote, ivre et étonnée.
I. 277 Adieu le mystère, le mythe, la loi.

la même finale :

I. 306 les regrattiers de poulailles, volailles et sauvagine.
II. 317 avec les rouelles, pommelles et contre-bandes.

etc...

Les deux derniers ont

la même initiale :

I. 134 je ne sais quel air hautain, farouche et formidable.
II. 95 de folie, de grâce et de gaieté.
I. 309 *Tout y était clair, expéditif, explicite.* M. 145.

la même finale :

I. 33 noire, râpée et lustrée...
II. 145 surpris, enivré, charmé.
II. 316 pour équarrir, ouvrer et tailler...

etc...

la même initiale et la même finale :

II. 255 *Un mauvais moment, un péage, le passage de peu de chose à rien*[1]. M. 306.

De même, dans les groupes carrés, deux termes successifs contiennent des sons semblables :

I. 126 vermoulues, ratatinées, rabougries, percées...
I. 241 pieux, docile, docte, honorable.
I. 333 hideux, boiteux, borgne, contrefait.
II. 136 perdue dans les ténèbres, ensevelie, enfouie, murée.
II. 301 désarmé, déshabillé, faible et nu.
II. 335 Pulsus creber, anhelans, crepitans, irregularis.

Maintenant se suivent par deux, parfois balancées sur un rythme exact,

les allitérations :

II. 204 une ombre, une blancheur, une forme, une femme.

les rimes :

II. 376 Il rougit, il pâlit, puis il la lâcha et la regarda...

les allitérations et les rimes :

II. 225 De grands nuages noirs, lourds, déchirés, crevassés.

Les additions établissent cette double homophonie ; le mot ajouté est en relation de son avec un autre :

1. Parfois un des termes répond à un mot qui se trouve hors de la triade :
II. 402. qu'elle mêlait à ses paroles désordonnées, folles et décousues.
I. 26. Oh ! la caduque figure, plombée, tirée et battue.

La correction est faite pour cette homophonie :

qui est là, béante, devant moi, plus noire, plus fétide, plus profonde qu'un Tartare ou que le nez d'un moine ? M. 206.
II. 61. qui est là, béante, devant moi, plus noire, plus *puante*, plus profonde qu'un Tartare ou que le nez d'un moine ?

II. 136 Tout cela était mêlé, brisé, *flottant*, répandu confusément dans sa pensée. M. 242.

II. 148 J'avais su qui tu étais, égyptienne, bohémienne, *gitane*[1], zingara. M. 249.

Deux termes se répondent dans des groupes plus longs et de finale semblable :

I. 20 enfermé, emboîté, pressé, foulé, étouffé.

I. 351 Il s'était laissé mener, pousser, porter, jucher, lier et relier.

C'est le son, autant que le sens, qui rapproche par deux les six termes d'une énumération :

I. 126 C'était comme un nouveau monde inconnu, inouï, difforme, reptile, fourmillant, fantastique.

On retrouve cette disposition binaire dans des groupes plus compliqués :

I. 33 cet individu, disons-nous, **grand**, mai**gre**, **blême**, **blond**, jeune encore, quoique ridé au front et aux joues, avec des yeux **brillants** et une bouche sou**riante**, vêtu d'une serge noire, **râpée** et lus**trée** de vieillesse, s'approcha...

La chanson de Jehan Frollo n'est-elle pas composée de la même façon ?

II. 272

Et je n'ai moi,
Par le sang-Dieu !
Ni foi, ni loi,
Ni feu, ni lieu,
Ni roi,
Ni Dieu !

1. Ajouté sur les épreuves.

Pour obtenir cette double symétrie phonique, Victor Hugo change l'ordre d'une énumération :

I. 40 il n'y avait pas d'oreille plus attentive, pas un cœur plus palpitant, pas un œil plus hagard, pas un cou plus tendu, que l'œil, l'oreille, le cou et le cœur de l'auteur, du poète, de ce brave Pierre Gringoire.

II°

Les termes qui se répondent dans la triade sont séparés l'un de l'autre.

La finale du troisième fait écho à celle du premier :

I. 67 La stupéfaction, la colère, l'indignation...
II. 275 la soumission, la patience, la résignation...
I. 169 piqué, mordu, déchiqueté...
I. 232 conspué, flétri, repoussé...
I. 266 creuser, flétrir et dessécher.
II. 237 subjuguée, palpitante, brisée.
I. 297 droit *de tourner*, de pendre et de traîner. M. 139.

Les homophonies alternent dans les groupes carrés :

II. 77 Ils parlaient duels, filles, cruches, folies.

dans les groupes carrés de finale semblable :

I. 273 allaient croissant, se multipliant, se croisant, se compliquant...

II. 289 alors il se baissait, se relevait, se baissait et se relevait encore.

Dans certains groupes de cette prose s'entrecroisent les assonances et les rimes :

groupes carrés :

I. 238 Claude Frollo l'avait recueilli, l'avait adopté, l'avait nourri, l'avait élevé.

II. 245 id est cibi, potus, somni, venus, omnia moderata sint.

quinques :

II 271 les cinq métiers de la bonne ville de Paris sont les tanneurs, les mégissiers, les baudroyeurs, les boursiers et les sueurs.

II. 342 Ecoutez, sire! Il y a ici un donjon, un beffroi, des canons, des bourgeois, des soldats[1].

A l'écho des rimes s'ajoute le double jeu des allitérations :

II. 260 un coupable, un criminel, un misérable, un libertin, un homme énorme !

II. 301 toutes les pièces de son armure, l'épée, les poignards, le casque, la cuirasse, les brassards.

Ces effets, parfois subtils et compliqués, des allitérations et des rimes rendent certains fragments de cette prose aussi chantants que des vers :

II. 193 vive, insouciante, joyeuse, parée, dansante, ailée, harmonieuse. M. 270.

III°

En 1830, l'homophonie lie de plus en plus fortement les trois éléments de la triade ; il est maintenant facile de

1. Tout ce passage mérite d'être cité :
II. 342. Ecoutez, sire ! Il y a ici un donjon, un beffroi, des canons, des bourgeois, des soldats. Quand le beffroi bourdonnera, quand les canons gronderont, quand le donjon croulera à grand bruit, quand bourgeois et soldats hurleront et s'entretueront, c'est l'heure qui sonnera.

distinguer les mécanismes acoustiques qui les ont rapprochés et auxquels obéissent les corrections et les additions.

Le premier terme est en relation phonique avec le second et aussi avec le troisième :

I. 226 borgne, bossu, cagneux.
I. 26 plombée, tirée et battue.
II. 27 agile, légère, *joyeuse*[1]. M. 188.
II. 3. Dans ces jours de *clarté*[2], de chaleur et de sérénité. M. 176.
I. 287 *caduque, édentée et coquette*[3]. M. 134.

Le plus souvent, le premier terme trouve un écho dans le second dont une sonorité se répercute sur le troisième :

I. 11 de la Cité, de l'Université et de la Ville[4].
I. 34 invisible, immobile et muet.
I. 73 pentagones, hexagones et hétéroclites,
I. 134 de haillons, de guenilles, de clinquant.
I. 303 sombre, silencieux et tranquille.
I. 328 de larmes, de caresses et de baisers.
I. 329 si petits, si jolis et si roses.
II. 22 un miracle, une magie, une sorcellerie.
II 151 d'amour, de jalousie et de désespoir.
II. 164 aux fourches, aux échelles et aux piloris.
II. 167 de peur, de plaisir et d'admiration.
II. 222 sa voix, son visage, son geste.
II. 413 flèches, cheminées, pignons.
I. 324 une bonne grosse fraîche mère de trente-six ans.

Correction :

1. M. 188. éblouissante.
2. M. 176. lumière.
3. Ajouté en marge.
4. Victor Hugo écrit sur le manuscrit (M. 93) : Université, Cité, Ville ; puis il rétablit (I. 201) : Cité, Université, Ville.

d'abjection, de difformité et de méchanceté. M. 174.
I. 361 *de misère,* de difformité et de méchanceté.

Additions :

II. 42 ce regard *rêveur,* tendre et doux. M. 195.
II. 54 bouillante, *furieuse* et profonde. M. 201.
II. 29 sérieux, tranquille *et perçant.* M. 189.
II. 244 égoïste, *exclusive, suprême.* M. 300.
II. 122 *Un greffier, une écritoire et une table...* M. 235.
I. 340 *pâles, immobiles, sinistres.* M. 163.
II. 127 *avec les larves, les masques et les stryges.* M. 237.

Des sons du premier et du second terme se retrouvent dans le troisième :

I. 235 un rêve, un tourbillon, une tempête.
I. 50 galants, grivois et faisant ripaille.
I. 332 haletante, échevelée, effrayante à voir.

Addition :

I. 108 mixte, *indécis* et complexe. M. 48.

etc...

L'harmonie pénètre ainsi dans le groupe familier.

LA TRIPLE HOMOPHONIE DANS LA TRIADE

« En examinant la langue au point de vue musical, et en réfléchissant à ces mystérieuses raisons des choses que contiennent les étymologies des mots, on arrive à ceci que chaque mot, pris en lui-même, est comme un petit orchestre dans lequel la voyelle est la voix, *vox*, et la consonne l'instrument, l'accompagnement, *sonat cum*. »

Post-scriptum de ma vie (Tas de pierres, III).

Souvent maintenant, l'allitération contribue à rassembler les trois termes ; on entend dans chacun d'eux les

mêmes voyelles ou les mêmes consonnes ; par cette répétition du même son, le groupe ternaire se remplit d'une *harmonie* singulière et puissante. Or, en 1831, non seulement l'accord phonique s'établit entre les éléments des triades, mais la qualité de leurs timbres est parfois appropriée à la nature même des sentiments ou des sensations que l'écrivain veut communiquer à son lecteur. L'homophonie, qui devient ainsi expressive, suggestive, renforce et précise la signification du groupe logique ; il y a maintenant dans certaines triades de *Notre-Dame de Paris* une admirable adaptation de la musique verbale à la pensée. La triade est alors une véritable *unité symphonique*, qui change de ton selon la convenance ; par tous ces accords parfaits, l'idée exprimée devient

ou plus vive :

I. 209 ailées, légères, sifflantes.

ou plus lourde ;

I. 223 profond, ardent, concentré.

ou plus triste :

II. 147 sombre, funèbre, ténébreuse.

ou plus gracieuse :

II. 184 délicate, exquise et précieuse,

ou plus émouvante :

I. 32 hagard, effaré, pâle

L'esprit, comme l'oreille, subit le charme et l'emprise de cette harmonie.

Il y a parfois dans les trois termes homophones de la triade non seulement une progression logique :

II. 238 clair, aigu, perçant,

mais aussi une gradation très sensible des sonorités :

II. 19 C'étaient des rires, des ironies, des humiliations sans fin.

C'est dans *Notre-Dame de Paris* que Victor Hugo se révèle « le magicien du verbe » et sa virtuosité apparaît aussi bien dans les détails que dans le mouvement général de son style.

De nombreuses triades sont allitérées.

Voyelles.

a.

II. 127 aux agapes, sabbats et maléfices de l'enfer.
I. 32 *hagard*[1], effaré, pâle. M. 13.

---

ai-è.

II. 238 clair, aigu, perçant.
I. 176 *entière, complète, homogène.* M. 79.

---

i.

I. 14 Les cris, les rires, le trépignement...
I. 140 ni répit, ni sursis, ni faux-fuyant possible.
I. 242 positives, extérieures et licites.
II. 155 tout entier, vivant, joyeux.

1. Les additions sont en italiques.

II. 193 active, organisée, tranquille.
II. 260 ripaille, folie et vie joyeuse.
I. 195 de girouettes, *de spirales, de vis.* M. 90.
II. 19 *C'étaient des rires, des ironies, des humiliations sans fin.* M. 184.

(é - i.)

II. 184 délicate, exquise et précieuse

---

o.

I. 15 en surcot, en hoqueton et en cotte-hardie.
II. 17 *un assez rechigné drôle, borgne et bossu.* M. 183.

Une correction apporte le même son :

ou.

s'arrêtait, se troublait, tourbillonnait. M. 4.
I. 14 *rebroussait,* se troublait, tourbillonnait.

---

nasales.

I. 223 profond, ardent, concentré.

Correction :

Il resta un moment silencieux, avec un air pensif, mais satisfait. M. 339.
II. 325 Il resta un moment silencieux, avec un air pensif, mais *content*[1].

1. L'allitération envahit les autres groupes de style :
I. 208. qui *flotte*, ondule, bondit, tourbillonne sur la ville et prolonge bien au delà de l'horizon le cercle assourdissant de ses oscillations.

Consonnes.

b. br.

II. 386 basse, brève, lugubre.

---

br.

II. 147 sombre, funèbre, ténébreuse.

---

c. ch. g.

I. 223 sec, criard et déchirant.
II. 125 douce, blanche et fragile[1].

---

ch.

I. 195 de flèches, de clochetons, de cheminées.

---

d.

II. 181 vide, désolée, en deuil.

Correction :

Cette misère, cette difformité, cet abandon. M. 105.
I. 225 Cette *détresse,* cette difformité, cet abandon.

---

l.

I. 209 *ailées*[2], légères et sifflantes. M. 97.

1. II. 174. une grosse corde grise et rugueuse.
2. *ailées* est ajouté.

II. 134 *Ainsi églises, palais*[1], *bastilles avaient...* M. 241.

---

l. bl.

II. 201 de violet, de blanc et de bleu.
I. 283 volatile, insaisissable, indestructible.
I. 274 éternelle, visible, *palpable*[2], M. 127,

Correction :

la plus visible, la plus durable et la plus simple. M. 127.
I. 272 la plus visible, la plus durable et la plus *naturelle*.

---

p.

I. 353 puissant, prodigieux, désespéré.
I. 234 charpentes, plombs, pierres de taille[3].

---

t.

II. 55 décente, piteuse et modeste.
I. 93 furtive, *inquiète*[4], honteuse. M. 39.
I. 290 *Dans l'Inde, Vyasa est touffu, étrange, impénétrable comme une pagode.* M. 136.

---

v.

II. 102 livide, verte, convulsive.

---

1. *palais* est surajouté. M. 241.
2. II. 202. visible, palpable, effrayante.
3. Une correction forme dans un groupe carré une triade allitérée :
armés de faulx, de piques, de haches, de pertuisanes. M. 316.
II. 279. armés de faulx, de piques, *de serpes*, de pertuisanes.
4. *Inquiète* est ajouté sur les épreuves.

Beaucoup de triades sont allitérées par la répétition de la consonne **r** :

I. 14 Les cris, les rires, le trépignement.
I. 33 noire, râpée et lustrée.
I. 198 noires, étroites et profondes.
I. 250 fraîches, étroites et sombres.
I. 220 triste, grave, sérieux.
I. 238 brève, dure, impérieuse.
I. 344 claire, fraîche, sonore.
I. 361 fraîche, pure, charmante.
I. 341 profond, lugubre, imperturbable.
I. 357 amer, découragé, profondément triste.
II. 145 surpris, enivré, charmé.
II. 266 un nez effronté, rouge, retroussé.
I. 218 C'était une figure sévère, un front large, un *regard*[1] profond. M. 100.

Corrections :

un plaisir effronté, ignoble et dépravé. M. 270.
II. 192 un plaisir effronté, *impur* et dépravé.
de notes, de trilles et d'arpèges M. 195.
II. 41 de *strettes*[2], de trilles et d'arpèges.

Correction-addition :

misérable et rachitique. M. 108.
I. 231 *pauvre, rabougrie* et rachitique.

Additions :

1. M. 100. C'était une figure sévère, un front large, un œil profond.
2. Correction faite sur les épreuves.

I. 240 austère, *grave*, morose. M. 112.
I. 258 *sardonique, aigre et sourdement railleur*[1]. M. 119.

Dans le groupe suivant, constitué par deux additions, la répétition des consonnes **r** et **p** renforce une autre homophonie :

I. 236 un nain bizarre qui grimpait, *serpentait, rampait à quatre pattes...* M. 110.

La triple homophonie, à l'initiale.

Quelques triades de *Notre-Dame de Paris* sont formées de termes qui commencent par la même lettre :

I. 229 borgne, bossu, boiteux.
II. 206 Bossu, Borgne, Boiteux.
II. 231 fort beau et fort brillant, mais fêlé.
II. 200 rencontré, regardé en face et reconnu.

Des corrections montrent que Victor Hugo, en 1830, recherche cette nouvelle symétrie :

1 des créneaux, des mâchicoulis, des meurtrières. M. 89.
2 des mâchicoulis, des meurtrières, des *sarbacanes*.
3 I. 194 des mâchicoulis, des meurtrières, *des moineaux de fer*.

« Au témoignage de Monselet, il ne composait qu'en écrivant; il voulait voir les mots », dit M. Charles Chassé, dans sa pénétrante et originale étude sur les *Styles physiolo-*

1. On retrouve, mais plus rarement, cette même allitération dans le groupe carré :
I. 107. trapu, hargneux, monstrueux, hérissé.
I. 204. grand, riche, doré et froid.
II. 79. On entendait le bruit des verres, des ripailles, des jurements, des querelles.
II. 225. De grands nuages noirs, lourds, déchirés, crevassés.

giques[1]. Il semble qu'en 1830 l'œil seconde l'oreille pour choisir et grouper les termes et que la symétrie visuelle s'ajoute maintenant à la symétrie auditive :

avec la croix, les cierges et les prêtres. M. 266.
II. 180 avec la croix, les cierges et les *chapes*[2].

La graphie est même plus importante que la prononciation dans le groupe suivant, de même initiale et de même finale:

I. 17 cette triple explication politique, physique, poétique, de l'incendie du Palais de Justice...

La triade ainsi composée est surtout une forme optique ; la phrase de Victor Hugo a parfois un rythme oculaire[3].

La triple homophonie, à la finale.

Des substantifs à finales homophones composent maintenant des groupes ternaires qui, par la répétition de ces trois

1. Charles Chassé, *Les styles physiologiques* (*La Grande Revue*), novembre 1921, p. 127.

2. Correction faite sur les épreuves.

Le groupe carré obéit lui aussi à cette tendance nouvelle :

I. 147. chimérique, imaginaire, impossible à toucher, impossible à voir.

Dans une longue énumération se suivent quatre termes à initiale semblable, dont l'un est apporté par une addition :

II. 407. montant, descendant, courant, appelant, *criant, flairant*, furetant, fouillant, fourrant sa tête dans tous les trous, poussant une torche sous toutes les voûtes, désespéré, *fou*.

M. 381.

3. « Moi aussi je crois qu'il faut surtout dans la phrase *un rythme oculaire* », disait Théophile Gautier.

Journal des Goncourt, II, p. 14 (année 1862).

« Nul n'a su comme lui obtenir avec des mots des effets qui semblaient jusque là réservés aux arts plastiques, et donner à la langue du relief et de l'éclat. »

F. Brunetière, *Victor Hugo*, tome I, p. 249.

rimes parfois très riches, acquièrent une très grande sonorité :

II. 97 Il y a des voulgiers, des cranequiniers et des coulevriniers à main.

I. 335 Pologne, Catalogne, Valogne, je confonds toujours ces trois provinces-là.

I. 153 de la virginité, de la maternité et de la divinité.

Additions :

I. 111 pour *la légèreté, l'agilité,* la dextérité de la marche.
M. 49.

I. 197 les rues de la Plâtrerie, de la Verrerie, de la Tixeranderie[1]. M. 91.

Victor Hugo ne termine pas un de ces groupes sonores :

II. 51 la Maria, la Sophia, la Esmeral...

Mais il répète trois fois dans le même passage une de ces triades de rimes et — ceci est à remarquer — il la place à la finale de longues énumérations à six et à neuf termes :

I. 24-25 A bas le recteur, les électeurs et les procureurs !

. . . .

— Et les pupitres des scribes ! dit son voisin.
— Et les verges des bedeaux !
— Et les crachoirs des doyens !
— Et les buffets des procureurs !
— Et les huches des électeurs !
— Et les escabeaux du recteur !

— A bas ! reprit le petit Jehan en faux-bourdon ; à bas maître

1. Le groupe carré est maintenant — lui aussi — formé de quatre substantifs à finale homophone :

I. 168. Mutilations, amputations, dislocation de la membrure, restaurations.

I. 86. les rues de la Barillerie, de la Vieille-Draperie, de la Savaterie, de la Juiverie.

Andry, les bedeaux et les scribes; les théologiens, les médecins et les décrétistes ; les procureurs, les électeurs et le recteur [1] !

Le dernier de ces groupes est à la fois rimé et rythmé ; la triade devient souvent ainsi la forme harmonieuse de ce style sonore.

En 1830, comme auparavant, ce sont surtout les verbes qui apportent des finales semblables à la triade et aux autres groupes de style ; mais ces formations d'une homophonie si marquée et si riche sont beaucoup plus nombreuses dans *Notre-Dame de Paris* que dans tous les romans précédents [2].

Imparfaits :

I. 125 Tout cela allait, venait, criait.
I. 235 il allait, venait ; il tremblait.
I. 190 qui pliaient, tordaient et dentelaient.
I. 314 et honorait, vénérait, sanctifiait au besoin le sacrifice.
II. 80 il écoutait, regardait et frappait du pied.
II. 266 Toutes les bouches alentour de lui riaient, sacraient et buvaient.

etc...

Additions :

I. 188 elles criaient, *parlaient*, chantaient du matin au soir. M 86.
II. 19 serpentaient, *glissaient* et se tordaient. M. 184.

Groupes carrés :

1. Les triades sont souvent ainsi séparées par les signes de ponctuation.
2. Je ne citerai pas les nombreux groupes où l'homophonie se fait entendre à l'intérieur des éléments constitutifs.

I. 233 Il les aimait, les caressait, leur parlait, les comprenait.
II. 202 l'église aussi s'ébranlait, remuait, s'animait, vivait.

Quinque :

II. 193 Tandis que cet ouragan de désespoir bouleversait, brisait, arrachait, courbait, déracinait tout dans son âme.

Infinitifs (additions) :

I. 246 paraître, disparaître *et reparaître.* M. 115.
II. 368 Elle voulut parler, *crier, appeler Gringoire.* M. 360.

etc...

Groupe sénaire :

I, 351 Il s'était laissé mener, pousser, porter, jucher, lier et relier.

Participes présents :

I. 244 creusant, remuant et bêchant la terre.
I. 123 hurlant, beuglant, glapissant.

etc...

Groupe carré (additions) :

I. 61 vivant, *respirant,* agissant, *se coudoyant.* M. 28.

Longue énumération :

II. 407 montant, descendant, courant, appelant, *criant, flairant,* furetant, fouillant, fourrant sa tête dans tous les trous, poussant une torche sous toutes les voûtes... M. 381.

Participes passés :

I. 14 tiraillés, coudoyés, culbutés.
I. 104 crossé, chapé et mitré.

I. 169 patentés, jurés et assermentés.
I. 200 tatoués, gaufrés et guillochés.

etc...

Additions :

I. 48 *stupéfiée*, pétrifiée, et comme asphyxiée. M. 22.
I. 350 salué, *acclamé* et conclamé. M. 169.

Groupe carré :

I. 168 Elles ont coupé, taillé, désorganisé, tué l'édifice.

Quinque :

I. 20 enfermé, emboîté, pressé, foulé, étouffé.

etc...

La plupart de ces triades sont spontanées.

Le goût de l'homophonie ternaire fait parfois commettre à Victor Hugo, dans l'ardeur de la rédaction, de véritables fautes de style ; mais, bien qu'il tienne beaucoup à ces groupes de rimes, il n'hésite pas, en relisant son manuscrit, à en disloquer deux par la suppression d'un terme inutile et mal venu :

J'étais cloué, scellé, enraciné dans le sol. M. 248.
II. 146 J'étais cloué, j'étais enraciné dans le sol.
pérorait, buvait et jurait une voix en flûte M. 312.
II. 266 pérorait et jurait une voix en flûte.

L'homophonie donne à la triade de 1830 plus de solidité, plus de relief. On la distingue maintenant dans certains groupes carrés, non seulement à cause de sa construction symétrique :

II. 101 Souill**ée**, mépris**ée**, déshonor**ée**, mais qu'importe ? aimée.

I. 158 **ni en scolastique, ni en poétique, ni en rythmique**, ni même en hermétique, cette sophie des sophies.

mais aussi à cause de sa symétrie phonique,

à l'initiale :

I. 70 une rumeur **aigre**, **aigu**ë, **ac**érée, sifflante comme les ailes d'un moucheron.

I. 129 cet accouplement **singulier**, **symétrique**, **immédiat**, presque consubstantiel.

à la finale :

II. 192 profan**és**, souill**és**, dénud**és**, flétris à jamais.

II. 147 plus charm**é**, plus désespér**é**, plus ensorcel**é**, plus perdu !

Victor Hugo cite volontiers un groupe carré de cette sorte [1], dont il indique avec soin la provenance :

Histoire gallicane. Livre II, période III, f° 130, p. 1.

I. 169 trouvait la cathédrale gauloise « plus excellente en longueur, largeur, hauteur et structure ».

Les modifications du manuscrit montrent que Victor Hugo correcteur établit cette triple symétrie phonique dans des groupes plus larges,

carrés :

I. 307 commissaire, enques**teur**, *contrerolleur* et examina**teur**. M. 144.

la plus hardie, la plus dentelée, la plus déchiquetée. M. 85.

1. Ajouté en marge.

I. 185 la plus hardie, *la plus ouvrée, la plus menuisée*, la plus déchiquetée[1]. M. 85.

quinques :

I. 287 lourdes, trapues, surbaissées, ramassées, *chargées d'un dôme comme d'une bosse*. M. 134.

I. 303 sanglé, cerclé, *ficelé*, garrotté et sous bonne garde. M. 143.

II. 291 châsses, chandeliers, *ciboires*[2], tabernacles, reliquaires.

II. 302 ses gorgones, ses dogues, *ses drées*[3], ses démons, ses sculptures les plus fantastiques.

I. 58 tous roides, gourmés, empesés, endimanchés de velours et de damas, *encapuchonnés de cramignoles de velours noir à grosses houppes de fil d'or de Chypre*. M. 24-25.

dans de longues énumérations :

I. 193 le mail, la paume, la bague ; des volières, *des poissonneries*, des ménageries, des écuries, des étables, des bibliothèques, des arsenaux et des fonderies. M. 89.

etc...

L'homophonie par le même mot.

Une série de variantes manuscrites montre avec quel soin Victor Hugo, en 1830, recherche l'expression qui traduira le mieux sa pensée :

1. Cette correspondance des sons permet de découvrir dans un groupe carré la triade primitive :
I. 143. La seconde, vieille, noire, ridée, hideuse.
Il y avait d'abord sur le manuscrit :
La seconde était une vieille, noire, ridée, hideuse. M. 65.

2. Ajouté sur les épreuves.
3. Ajouté sur les épreuves.

Et si je fais chanter les sonnettes ?
— chanter les clochettes ?
— clocher les sonnettes ?
— chanter la sonnerie ? M. 63.
I. 138 Et si je fais chanter les sonnettes ?

L'écrivain n'a pas trouvé l'accord sonore qu'il désirait. Un peu plus loin, son effort est plus heureux ; la répétition de mots de même famille lui donne satisfaction :

I. 140 sonnettes, ne sonnez pas !
clochettes, ne clochez pas !
grelots, ne grelottez pas !

Parfois aussi un double écho ramène la même expression. Le passage suivant, dont la dernière partie est surajoutée à une addition marginale, permet de comprendre comment se forme, par écholalie, dans le cerveau de l'écrivain, la triade de mêmes mots :

II. 374 (en marge).
Oui, Seigneur, voici qu'on vient de lui écraser la tête devant moi sur la pierre de votre maison, et c'est à cause de moi, à cause de cette femme, à cause d'elle...

(surajouté en marge) :

Son œil était hagard. Sa voix allait s'éteignant, il répéta encore plusieurs fois, machinalement, avec d'assez longs intervalles, comme une cloche qui prolonge sa dernière vibration :
— A cause d'elle...
— A cause d'elle...

L'âme de cristal a souvent cette résonance étrange et fréquemment les mêmes mots et les mêmes expressions reviennent ainsi dans les groupes de style.

La répétition du même mot.

La répétition du même mot devient, en 1830, le procédé le plus caractéristique de la prose de Victor Hugo. romancier.

Voici le serment de Jehan Frollo :

I. 302 Je veux être mon frère l'archidiacre, si cela m'empêche de jouer; de jouer le jour, de jouer la nuit, de vivre au jeu, de mourir au jeu, et de jouer mon âme après ma chemise !

En relisant son manuscrit, l'écrivain ajoute en marge de longs passages qui contiennent le même substantif, c'est-à-dire le mot qui porte l'idée principale :

II. 155 *Je ne crois pas qu'il y ait rien au monde de plus riant que les idées qui s'éveillent dans le cœur d'une mère à la vue du petit soulier de son enfant. Surtout si c'est le soulier de fête, des dimanches, du baptême, le soulier brodé jusque sous la semelle, un soulier avec lequel l'enfant n'a pas encore fait un pas. Ce soulier-là*[1]... M. 253.

I. 94 Pourtant j'ai bon besoin d'un coin de cheminée. Mes souliers boivent, et tous ces maudits moulins qui ont pleuré sur moi ! *Diable d'évêque de Paris avec ses moulins ! Je voudrais bien savoir ce qu'un évêque peut faire d'un moulin ! Est-ce qu'il s'attend à devenir d'évêque meunier ? S'il ne lui faut que ma malédiction pour cela, je la lui donne, et à sa cathédrale, et à ses moulins*[1] *!* M. 41.

Victor Hugo use du même procédé de la répétition quand il pastiche le style du xv[e] siècle :

II. 317 « Il est entré dans cette cage, poursuivit l'autre, deux cent vingt gros boujons de fer, de neuf pieds et de huit, le surplus de moyenne longueur, avec les rouelles, pommelles et contre-

1. En marge.

bandes servant aux dits boujons, pesant tout ledit fer trois mille sept cent trente-cinq livres ; outre huit grosses équières de fer servant à attacher la dite cage, avec les crampons et clous pesant ensemble deux cent dix-huit livres de fer, sans compter le fer des treillis des fenêtres de la chambre où la cage a été posée, les barres de fer de la porte de la chambre et autres choses...

— Voilà bien du fer, dit le roi, pour contenir la légèreté d'un esprit ! »

Restons sur ce mot plaisant qui nous révèle sinon l'esprit de Louis XI, du moins celui de Victor Hugo.

Le même mot dans le groupe ternaire.

Beaucoup plus souvent que dans les romans qui précèdent, les groupes ternaires contiennent maintenant le même mot [1].

1. L'article et la préposition disparaissent dans quelques constructions archaïques :
I. 12. d'une moult belle moralité, sotie et farce.
I. 12. Ce jour-là, il devait y avoir feu de joie à la Grève, plantation de mai à la chapelle de Braque et mystère au Palais de Justice.
I. 37. la fontaine jetait par trois bouches, vin, lait et hypocras.
I. 304. il savait d'avance les noms, qualités, délits du prévenu.
I. 306. faire recherche des crimes, délits et mauvais trains.
II. 111. payant exactement rentes, lods et censives.
II. 243. il y aurait corde, pendaison et autres désagréments.
II. 323. garder notre peuple des inconvénients, larcins et pilleries.
II. 317. avec les rouelles, pommelles et contre-bandes.
II. 312. pour l'argent, façon et gravure desdits sceaux.
II. 316. une grande cage de bois de grosses solives, membrures et sablières.
I. 120. l'excellent feu dont vous avez besoin pour vous réjouir, sécher et réchauffer.
L'adjectif disparaît aussi :
II. 313. Plusieurs cloisons, planches et trappes.
II. 323. qu'aucun ménétrier, barbier ou valet de guerre, etc.
Additions :
I. 58. il y eut surprise, reconnaissance, *épanouissement des deux visages.*
M. 26.
I. 300. *de par le roi, la loi et justice.*
M. 140.

Les retouches du manuscrit permettent de voir comment Victor Hugo, en 1830, construit cette triade symétrique.

Elle est souvent constituée par l'addition d'un élément qui contient le même mot :

I. 172 La chose s'accomplit sans trouble, sans effort, *sans réaction*[1]. M. 77.

I. 246 paraître, disparaître *et reparaître*. M. 115.

II. 220 C'était *le seul lien*, le seul rapport, la seule communication. M. 289.

II. 321 avaient repris leurs places, *leurs causeries à demi-voix* et leurs attitudes. M. 337.

I. 172 *Chaque flot du temps superpose son alluvion*, chaque race dépose sa couche sur le monument, chaque individu apporte sa pierre. M. 76-77.

I. 288 *tuée par le livre imprimé*, tuée parce qu'elle dure moins, tuée parce qu'elle coûte plus cher. M. 135.

Le troisième élément ajouté s'accorde au rythme des deux autres, agrandis par des additions :

II. 291 les belles croix *d'argent*,
les belles chapes *de brocart*,
les belles tombes de vermeil. M. 322.

La triade de même mot est formée par deux additions :

I. 168 leurs misérables colifichets d'un jour, *leurs rubans de marbre, leurs pompons de métal*. M. 74.

I. 286 *Elle se dépouille, elle s'effeuille*, elle maigrit à vue d'œil. M. 134.

I. 97 une jolie petite chèvre blanche, alerte, éveillée, lustrée,
avec des cornes dorées,
avec des pieds dorés,
avec un collier doré. M. 42.

L'addition apporte toute cette triade :

1. L'addition est en italique.

I. 304 *Tous les bossus vont tête haute,*
tous les bègues pérorent,
tous les sourds parlent bas. M. 143.

II. 235 Il se figurait enfin la jeune fille, en chemise, la corde au cou, *épaules nues,*
pieds nus,
presque nue, comme il l'avait vue le dernier jour[1]. M. 296.

En 1830, Victor Hugo recherche plus que jamais la symétrie. Des retouches sont faites pour donner à la phrase, par la répétition de la même expression, un dessin régulier.

Addition :

I. 193 sans parler des galeries, des bains, des étuves et autres « lieux superflus » dont chaque appartement était pourvu ;
sans parler des jardins particuliers de chaque hôte du roi ; sans parler des cuisines, des celliers, etc. M. 89.

1. Des additions forment d'autres groupes qui contiennent le même mot.

Carrés :

I. 185. la flèche la plus hardie, *la plus ouvrée, la plus menuisée*, la plus déchiquetée. M. 85.
Puis, à droite, à gauche, de toutes parts,... M. 85.
I. 185. Puis, à droite, à gauche, *à l'orient, à l'occident.*

II. 255. *car après ma mort je verrai ces grands hommes,*
Pythagoras entre les philosophes,
Hécataeus entre les historiens,
Homère entre les poètes,
Olympe entre les musiciens. M. 306.

Sénaires :

I. 23. Tout est par quatre dans cette boutique, cria un troisième, les quatre nations, les quatre facultés, *les quatre fêtes*, les quatre procureurs, les quatre électeurs, les quatre libraires. M. 9.

I. 303. Hercle ! c'est notre prince d'hier, notre pape des fous, notre *sonneur de cloches, notre* borgne, notre bossu, notre grimace ! M. 143.

Corrections :

chacun avait pris parti, ceux-là pour le feu de joie,
qui pour le mai,
qui pour le mystère. M. 3-4.

I. 12 chacun avait pris parti, *qui* pour le feu de joie,
qui pour le mai,
qui pour le mystère.

un spectateur étrange qui avait tout examiné jusqu'alors
avec une telle impassibilité,
dont le cou était si tendu,
avec un visage si difforme, que... M. 267.

II. 183 un spectateur étrange qui avait tout examiné jusqu'alors
avec une telle impassibilité,
avec un cou si tendu,
avec un visage si difforme, que[1]...

Cette répétition symétrique des mêmes mots met en relief le groupe ternaire,

dans le groupe carré :

I. 14 Aux portes, aux fenêtres, aux lucarnes, sur les toits, fourmillaient...

1. Les suppressions du même mot sont très rares ; elles laissent subsister la triade :

lui ouvrit toutes les portes secrètes,
tous les doubles-fonds d'autel,
toutes les arrière-sacristies.
M. 381.

II. 406. lui ouvrit les portes secrètes,
les doubles-fonds d'autel,
les arrière-sacristies.

Victor Hugo supprime le même pronom, sujet de trois propositions juxtaposées qui ont le même verbe :

Il était jeune, il était beau, il était fort.
M. 16.

I. 44. Le susdit dauphin donc était jeune, était beau, était fort.

I. 51 C'était leur jour, leur fête des fous, leur saturnale, l'orgie annuelle de la basoche et de l'école.

I. 315 On voyait tout ainsi alors, sans métaphysique, sans exagération, sans verre grossissant, à l'œil nu.

II. 336 Il ne se peut rien voir de plus amoureux que ses yeux, de plus rond que ses jambes, de plus noble que son air, de mieux drapé que sa jupe.

dans la quinque ;

I. 104 Ce n'étaient que dessus de rebec, hautes-contre de rebec, tailles de rebec, sans compter les flûtes et les cuivres.

I. 225 Cette détresse, cette difformité, cet abandon, la pensée de son jeune frère, la chimère qui frappa tout à coup son esprit...

I. 284 de mettre en mouvement quatre ou cinq autres arts et des tonnes d'or, toute une montagne de pierres, toute une forêt de charpentes, tout un peuple d'ouvriers...

II. 190 pâle, égaré, plus troublé, plus aveugle et plus farouche qu'un oiseau de nuit.

II. 235 Il se figurait enfin la jeune fille en chemise, la corde au cou, épaules nues, pieds nus, presque nue...

dans le groupe sénaire :

I. 302 il mange du plaideur, il mange du procès, il mange, il mâche, il se gave, il s'emplit.

Souvent des groupes ternaires se succèdent, ramenant chacun trois fois le même mot :

I. 229 ces deux géantes jumelles, si hautes, si menaçantes, si redoutables, n'avaient pour lui ni vertige, ni terreur, ni secousses d'étourdissement ;

I. 289 Mais l'architecture ne sera plus l'art social, l'art collectif, l'art dominant. Le grand poème, le grand édifice, la grande œuvre de l'humanité ne se bâtira plus, elle s'imprimera.

I. 327 Mais dans sa honte, dans sa folie et dans son abandon,

il lui semblait qu'elle serait moins honteuse, moins folle et moins abandonnée...

II. 19-20 et parlaient d'elle, devant elle, à elle-même, à haute voix, comme de quelque chose d'assez malpropre, d'assez abject et d'assez joli.

II. 96 Mon corps, mon sang, mon âme, tout est à toi, tout est pour toi. Je t'aime, et n'ai jamais aimé que toi.

II. 181 Elle leva ses yeux rouges et secs vers le ciel, vers le soleil, vers les nuages d'argent coupés çà et là de trapèzes et de triangles bleus, puis elle les abaissa autour d'elle, sur la terre, sur la foule, sur les maisons.

etc...

La même conjonction dans la triade.

Une construction qui devient plus fréquente sous la plume de Victor Hugo montre avec quelle force, en 1830, la symétrie s'impose à son esprit ; chaque terme de la triade est précédé de la même conjonction *et* :

I. 64 etc., etc., etc.
I. 123 et des manchots, et des borgnes, et des lépreux.
I. 158 et mon esprit, et ma science, et mes lettres.
II. 20 et Diane, et Amelotte, et Fleur-de-Lys.

(Par ce procédé, on entend dans une de ces triades le rythme régulier de la flagellation :

I. 353 Un second coup suivit le premier, puis un troisième, et un autre, et un autre, et toujours.)

Des additions apportent le troisième élément, précédé de la même conjonction :

I. 191 et la rue du Four, qui menait au four banal, *et le moulin sur sa butte,* et la maladrerie... M. 88.

II. 158 et je briserai la pierre avec mon front, *et je me damnerai,* et je vous maudirai, Seigneur... M. 254.

Une addition pose trois fois la même locution conjonctive :

I. 54 *Etc., etc., etc.*[1]... M. 24.

Le même mot dans l'exclamation.

En 1830, le cri, la forme la plus simple du langage, a lui aussi une remarquable symétrie ternaire.

La même proposition exclamative revient à intervalles rapprochés :

II. 379 Rends-moi mon enfant ! dit la recluse.
— Grâce ! grâce !
— Rends-moi mon enfant !
— Lâchez-moi, au nom du ciel !
— Rends-moi mon enfant !

Après un groupe flottant, établi par une addition, une triade équilibre les mêmes mots sur un balancement plus exact :

II. 378 J'avais un enfant, moi ! vois-tu ? j'avais un enfant ! *un enfant, te dis-je !* — Une jolie petite fille ! — Mon Agnès, reprit-

1. Victor Hugo cite un verset de Job, semblablement construit :
II. 202. « Et un esprit passa devant ma face, et j'entendis un petit souffle, et le poil de ma chair se hérissa. »
Dans des groupes plus larges, cette même conjonction *et* précède quatre termes :
I. 65. et les nouveaux arrivants, et leurs noms maudits, et leurs visages, et leurs costumes...
I. 356. Mille autres injures pleuvaient, et les huées, et les imprécations, et les rires, et les pierres çà et là.
II. 24. tout le monde était accouru, et la mère, et les jeunes filles, et la bohémienne, et l'officier, etc...

elle, égarée et baisant quelque chose dans les ténèbres. — Eh bien ! vois-tu, fille d'Egypte ? on m'a pris mon enfant,
on m'a volé mon enfant,
on m'a mangé mon enfant.
M. 365.

Dans la triple exclamation, le même mot, souvent le plus important, est placé à la finale,

pronoms :

II. 153 outrage-moi, raille-moi, accable-moi !
II. 328 Pille-les, pends-les, saccage-les !

substantifs :

II. 158 une fois, encore une fois, une seule fois !
II. 88 Corps-Dieu ! tête-Dieu ! ventre-Dieu !
I. 332 Mon enfant ! qui a mon enfant ? qui m'a pris mon enfant ?
II. 100 Ma mère ! ma pauvre mère ! ma mère !
II. 382 Ma fille ! ma fille ! disait-elle. J'ai ma fille !
I. 333 Ma fille ! ma fille ! ma jolie petite fille !

La même expression est placée au début de la triade exclamative :

I. 27 Ho hé ! maître Joachim de Ladehors ! Ho hé ! Louis Dahuille ! Ho hé ! Lambert Hoctement[1] !

Des additions posent le même mot ou la même expression au début des trois éléments :

II. 375 être au prêtre ! *être à l'apostat !* être à l'assassin !
M. 363.

1. On retrouve ces mêmes symétries dans les groupes carrés :
II. 73. Sang-Dieu ! Ventre-Dieu ! bédieu ! Corps-de-Dieu !
I. 75. C'est Quasimodo, le sonneur de cloches ! C'est Quasimodo, le bossu de Notre-Dame ! *Quasimodo le borgne ! Quasimodo le bancal !* M. 33.

II. 373 Quoi! je me jetterais à vos genoux,
quoi! je baiserais, non vos pieds, vous ne voudriez pas, mais la terre qui est sous vos pieds,
quoi! je sangloterais comme un enfant... M. 362.

I. 303 A l'amende, *la Thibaude!*
A l'amende, le Gieffroy!
A l'amende tous les deux! M. 143.

Une triple correction respecte cette symétrie :

En rangs, l'Argot! cria-t-il. En rangs, l'Egypte! En rangs, Galilée! M. 313.

II. 274 *A vos* rangs, l'Argot! cria-t-il. *A vos* rangs, l'Egypte! *A vos* rangs, Galilée!

La même addition apporte la triple exclamation :

I. 144 *une fois, deux fois, trois fois!* M. 65.
I. 347 *maudite! maudite! maudite!* M. 167.

Souvent l'exclamation triple est simplement faite de la répétition

du même mot :

II. 398 Ho! ho! ho!
II. 377 Hah! hah! hah!
I. 73 Noël! Noël! Noël!
II. 186 Asile! Asile! Asile!
II. 80 Saouls, saouls, saouls[1]!

1. Victor Hugo cite volontiers des formules de magie dont les trois termes ont à peu près la même forme :

II. 65, 72. Hax, pax, max!
II. 65. Per ipsum, et cum ipso, et in ipso!

« Tout (ceci) se trouve dans Collin de Plancy sous ce titre : Paroles magiques », dit M. Huguet.

(*Quelques sources de Notre-Dame de Paris.*)
(*Revue d'histoire littéraire*, 1901, p. 641.)

de la même expression, qui donne à la triade un rythme d'une puissance extraordinaire :

II. 378 Fille d'Egypte! fille d'Egypte ! fille d'Egypte !

II. 395 Il n'y a personne! Il n'y a personne! Il n'y a personne!

Le même nom dans la triade.

Très fréquemment maintenant, le groupe ternaire répète le même substantif :

I. 173 la zone romane, la zone gothique, la zone de la renaissance.

I. 289 Mais l'architecture ne sera plus l'art social, l'art collectif, l'art dominant.

I. 341 de ses yeux mornes s'échappait un regard, un regard ineffable, un regard profond.

II. 224 Enfin la nuit vint, une nuit sans lune, une nuit obscure.

II. 281 inutile taillis de guets, de sous-guets et de contre-guets[1].

etc...

1. On retrouve cette disposition symétrique des substantifs dans le groupe carré:

I. 39. on pouvait lire en grosses lettres noires brodées,
au bas de la robe de brocart, Je m'appelle Noblesse ;
au bas de la robe de soie, Je m'appelle Clergé ;
au bas de la robe de laine, Je m'appelle Marchandise ;
au bas de la robe de toile, Je m'appelle Labour.

II. 378. Voilà quinze ans que je suis ici, quinze ans que je souffre, quinze ans que je prie, quinze ans que je me cogne la tête aux quatre murs.

II. 49 Du reste, lettres gothiques, *lettres hébraïques*, lettres grecques, et lettres romaines pêle-mêle. (addition). M. 199.

dans la quinque :

I. 297. le chevalier du guet avec son guet, son sous-guet, son contre-guet, et son arrière-guet.

dans le groupe sénaire :

Victor Hugo déplace un des éléments pour fermer la triade par un accent plus fort :

figure-toi ce que c'est qu'un enfant qui joue, un enfant qui dort, un enfant qui tette. M. 365.

II. 378-379 figure-toi ce que c'est qu'un enfant qui joue, un enfant qui tette, un enfant qui dort.

Le troisième substantif est apporté par une addition :

I. 280 après l'architecture hindoue, *l'architecture phénicienne, cette mère opulente de* l'architecture arabe. M. 131.

I. 188 *le logis de Nevers,* le logis de Rome, le logis de Reims, M. 86.

I. 285 l'art total, l'art souverain, *l'art tyran.* M. 134.

Toute la triade de même substantif est ajoutée :

I. 104 *Ce n'étaient que dessus de rebec, hautes-contre de rebec, tailles de rebec.* M. 46.

II. 119 *C'est un prêtre. Un prêtre que je ne connais pas. Un prêtre infernal qui me poursuit.* M. 234.

Souvent le groupe ternaire répète le même nom propre :

I. 23 Honorable homme Gilles Lecornu, frère de maître Jehan Lecornu, prévôt de l'hôtel du roi, fils de maître Mahiet Lecornu, premier portier du bois de Vincennes.

I. 182. L'Université avait six portes, bâties par Philippe-Auguste ; c'était à partir de la Tournelle, la porte Saint-Victor,
la porte Bordelle,
la porte Papale,
la porte Saint-Jacques,
la porte Saint-Michel,
la porte Saint-Germain

II. 376 Je te dis que je suis à mon Phébus, que c'est Phébus que j'aime, que c'est Phébus qui est beau !

Le même nom propre est placé symétriquement :

I. 24 — Musnier, nous brûlerons tes livres.
— Musnier, nous battrons ton laquais.
— Musnier, nous chiffonnerons ta femme.

Mais — en 1830 — la phrase de Victor Hugo s'élargit et la répétition du même nom propre compose une longue énumération à 10 termes :

I. 203 Il y a le Paris de Catherine de Médicis,...
le Paris de Henri II,...
le Paris de Henri IV,...
le Paris de Louis XIII,...
le Paris de Louis XIV,...
le Paris de Louis XV,...
le Paris de Louis XVI,...
le Paris de la République,...
le Paris de Napoléon,...
le Paris de la Restauration,...

Le même verbe dans la triade.

On trouve souvent dans *Notre-Dame de Paris* un groupe de trois propositions juxtaposées, brèves, ramassées, concises, qui contiennent le même verbe.

Beaucoup de ces triades nouvelles ont non seulement une remarquable construction symétrique, mais encore un rythme d'une fermeté singulière.

Trois propositions, indépendantes, sont posées comme des axiomes ; l'idée, poussée dans le même sens par le verbe, descend, comme en cascade, d'une proposition à l'autre :

II. 61 Le cabaret mène au pilori.
. . . .
Le pilori mène à la potence.
. . . .
La potence mène à l'enfer.

Ce syllogisme complet est très rare dans *Notre-Dame de Paris* ; ordinairement la déduction est moins visible [1].

Deux affirmations se juxtaposent et se renforcent ; la troisième, la conclusion, est apportée par l'antithèse :

I. 265 Hippocratès, c'est un rêve;
Urania, c'est un rêve ;
Hermès, c'est une pensée.

Deux comparaisons, en rapport logique, servent de prémisses à la conséquence de ce syllogisme grandiose [2] :

I. 269 Le rat du Nil tue le crocodile,
l'espadon tue la baleine,
le livre tuera l'édifice !

Le plus souvent trois affirmations, indiscutables, décisives, dogmatiques, se suivent symétriquement :

1. Groupes déductifs :
I. 231. Il était méchant en effet parce qu'il était sauvage ; il était sauvage parce qu'il était laid.
I. 14. admirable tradition que la prévôté a léguée à la connétablie, la connétablie à la maréchaussée et la maréchaussée à notre gendarmerie de Paris.
I. 264. passer successivement de l'état de plomb à l'état d'arsenic rouge, de l'arsenic rouge à l'étain, de l'étain à l'argent.

2. On aperçoit « dans le détail, dans la forme, une précision étrange, et dans le fond, une grandeur étrange et presque illimitée. »
Post-scriptum (Tas de pierres, I).

II. 322 La plus belle comté est Flandre ;
la plus belle duché, Milan ;
le plus beau royaume, France.

En 1830, Victor Hugo rapproche en formules lapidaires, à allures de proverbes, les trois éléments ou les trois conclusions de son jugement. Ainsi rassemblée dans cette triade symétrique, la pensée a plus de force.

Dans cette formule nouvelle, les trois idées sont si intimement liées que souvent deux des verbes disparaissent :

I. 29 tous les cous restèrent tendus, toutes les bouches ouvertes, tous les regards tournés vers la table de marbre.

I. 70 chaque bouche était un cri, chaque face une grimace, chaque individu une posture.

I. 180 Dans la Cité abondaient les églises, dans la Ville les palais, dans l'Université les collèges.

I. 180 La Cité avait Notre-Dame, la Ville le Louvre et l'Hôtel de Ville, l'Université la Sorbonne.

I. 331 L'une avait un empereur, l'autre un pape, l'autre un capitaine.

I. 343 Ses mains restaient jointes, ses lèvres muettes, ses yeux fixes.

II. 56 La langue latine est à peine entendue, la syriaque inconnue, la grecque tellement odieuse que...

II. 422 Les poutres étaient vermoulues, les chaînes rouillées, les piliers verts de moisissure.

Cette double ellipse brise l'équilibre de l'ensemble[1] ;

1. L'ellipse totale des verbes rétablit la symétrie de construction, ternaire :

I. 231. De là mille illusions d'optique,
mille aberrations de jugement,
mille écarts où divaguait sa pensée...

carrée :

mais les deux dernières propositions ont à peu près le même balancement :

I. 256 Leurs mains disparaissaient sous leurs manches,
leurs pieds sous leurs robes,
leurs yeux sous leurs bonnets.

II. 288 Le mur était en pierre,
la toiture en plomb,
la charpente en bois.

II. 287 La longue poutre continuait de battre la porte à temps réguliers comme le mouton d'une cloche,
les pierres de pleuvoir,
la porte de mugir.

etc...

Les additions créent ou apportent ce double balancement :

I. 290 La Bible ressemble aux Pyramides,
l'Iliade au Parthénon,
Homère à Phidias. M. 136.

II. 326 Le bailliage aura vingt fois le temps d'être saccagé,
la seigneurie violée
et le bailli pendu. M. 339.

I. 281 *Dans la phénicienne, on sent le marchand;*
dans la grecque, le républicain ;
dans la gothique, le bourgeois. M. 131.

I. 343. Pas un mot, pas un regard, pas un soupir, pas un signe de vie.

sénaire :

I. 349. Pas de *toit à croix de fer,*
pas de lanterne octogone,
pas de frêles colonnettes allant s'épanouir au bord du toit en chapiteaux d'acanthes et de fleurs,
pas *de gouttières chimériques et monstrueuses,*
pas de charpente ciselée,
pas de fine sculpture profondément fouillée dans la pierre.
M. 168.

Les retouches qui modifient ces groupes de trois propositions sont très rares ; presque tous (environ cinquante) sont posés au courant de la plume sur le manuscrit.

Le même verbe est ordinairement répété dans les trois propositions[1] :

I. 275 ses feuillets, chargés au recto, seraient vides au verso,
son œuvre serait tronquée,
son livre serait incomplet.

II. 94 vous êtes bon,
vous êtes généreux,
vous êtes beau.

II. 199 La vieille, c'était la Falourdel ;
la fille, c'était une fille publique ;
le jeune homme, c'était son jeune frère Jehan.

II. 268 je suis truand au fond du cœur,
je suis argotier dans l'âme,
je suis né cagou.

etc...

1. Dans le groupe carré, se trouve quatre fois le même verbe :

I. 77. Il paraît ; c'est un bossu.
Il marche ; c'est un bancal.
Il vous regarde ; c'est un borgne.
Vous lui parlez ; c'est un sourd.

I. 267. Dédalus, c'est le soubassement ;
Orpheus, c'est la muraille ;
Hermès, c'est l'édifice,
c'est le tout.

Une addition apporte le quatrième verbe :

I. 96. En vérité, pensa Gringoire, c'est une salamandre,
c'est une nymphe,
c'est une déesse,
c'est une bacchante du mont Ménaléen.

M. 42.

Alors, quand le verbe est partout exprimé, cette sentence ternaire balance souvent ses trois propositions symétriques sur un rythme puissant et peut être considérée comme la triade caractéristique de *Notre-Dame de Paris* :

I. 105 Car le bossu était robuste,
car le bancal était agile,
car le sourd était méchant.

II. 415 Il regardait la Grève.
Il regardait le Gibet.
Il regardait l'égyptienne.

I. 173 C'est l'abbaye de Jumièges,
c'est la cathédrale de Reims,
c'est Sainte-Croix d'Orléans

I. 210 le jour, c'est la ville qui parle,
la nuit, c'est la ville qui respire,
ici, c'est la ville qui chante.

I. 178 tout ce qui est sève,
tout ce qui est vie,
tout ce qui est âme.

I. 123 L'aveugle courut.
Le boiteux courut.
Le cul-de-jatte courut.

I. 172 Ainsi font les castors,
ainsi font les abeilles,
ainsi font les hommes.

La correction d'un mot donne à la triade un rythme plus exact :

La sculpture devient statuaire,
la bimbeloterie devient peinture,
le canon devient musique. M. 134.

I. 285 La sculpture devient statuaire,
l'imagerie devient peinture,
le canon devient musique.

Telle est la *triade-type de 1830*, par laquelle l'artiste balance ses impressions et le penseur ses aphorismes.

Quand deux groupes ternaires de même mot se suivent,

le second est mieux frappé :

I. 286 *Elle se dépouille, elle s'effeuille*, elle maigrit à vue d'œil.
Elle est mesquine,
elle est pauvre,
elle est nulle. M. 134.

le second est plus rythmé :

I. 172 Chaque flot du temps superpose son alluvion,
chaque race dépose sa couche sur le monument,
chaque individu apporte sa pierre.
Ainsi font les castors,
ainsi font les abeilles,
ainsi font les hommes.

Tous les personnages de *Notre-Dame de Paris*, ignares ou savants, primitifs ou compliqués, ont le même goût de la symétrie verbale.

On retrouve en effet ce procédé de la répétition du même nom et du même verbe dans la « chanson triste et bizarre », que Quasimodo chante « sous les abat-vent du clocher, comme pour endormir la Esmeralda »:

II. 231 La beauté est parfaite,
La beauté peut tout,
La beauté est la seule chose qui n'existe pas à demi.

Le corbeau ne vole que le jour,
Le hibou ne vole que la nuit,
Le cygne vole la nuit et le jour.

« C'étaient, ajoute Victor Hugo, des vers sans rime, comme un sourd en peut faire. »

Poésie à la fois naïve et précieuse !

Le même mot et le même son dans la triade.

Souvent le même pronom, placé devant des verbes au même temps, renforce la symétrie phonique du groupe ternaire, qui commence et se termine alors par les mêmes sons :

I. 286 l'architecture va se ternissant,
se décolorant,
s'effaçant de plus en plus.
I. 95 Elle dansait, elle tournait, elle tourbillonnait.

Des additions apportent des éléments de même initiale et de même finale :

I. 113 Il rugissait, il écumait, *il mordait.* M. 50.
I. 286 *Elle se dépouille, elle s'effeuille,* elle maigrit à vue d'œil. M. 134.

Après un entrecroisement de rimes, s'établit ce groupe ternaire homophone :

II. 374 Je l'ai recueilli, je l'ai élevé, je l'ai nourri,
je l'ai aimé,
je l'ai idolâtré
et je l'ai tué.

D'autres groupes de style sont composés de cette même façon,

carré :

I. 29 chacun s'arrangea, se posta, se haussa, se groupa.

quinque :

II. 281 se croisant sur la ville, se gênant, s'enchevêtrant, s'emmaillant de travers, s'échancrant les uns les autres.

sénaire :

I. 329 Elle la caressait, la baisait, la chatouillait, la lavait, l'attifait, la mangeait !

Deux additions brisent une quinque de cette construction :

I. 274 se groupaient, se combinaient, s'amalgamaient, *descendaient, montaient,* se juxtaposaient sur le sol, s'étageaient dans le ciel. M. 128.

Par ses homophonies, le groupe latin devient « *une prose* » :

II. 269 Sonant melliflua hymnorum organa,
suavissima angelorum melodia,
cantica canticorum mira !

et la triade symétrique de 1830, avec son rythme puissant et sa majestueuse harmonie, se fait parfois entendre comme un motif de plain-chant :

I. 220 Aussi, à seize ans, le jeune clerc eût pu tenir tête
en théologie mystique, à un père de l'église ;
en théologie canonique, à un père des conciles ;
en théologie scolastique, à un docteur en Sorbonne.

I. 296 Il s'y était cramponné,
il s'y était incorporé,
il s'y était identifié.

Même imbriquée, cette triade s'impose non seulement à l'oreille, mais aussi à l'œil ; par son relief, elle semble être la forme optique de la pensée :

II. 359 ne comprenant rien à ce déchaînement,
ignorant ce qui se tramait,
ce qu'on faisait,
ce qu'on voulait,
mais pressentant une issue terrible.

Quand deux de ces groupes se suivent, le second, mieux frappé, apporte *l'accord parfait* :

II. 190 Il ne savait plus où il était, ce qu'il pensait, s'il rêvait.
Il allait,
il marchait,
il courait.

Quelques-unes de ces triades, dans lesquelles le même mot renforce le même son, ont un rythme exact, comme des tercets :

I. 41 il écoutait,
il regardait,
il savourait

I. 68 Coppenole de sa place ordonnait tout,
dirigeait tout,
arrangeait tout.

II. 136 Elle ne sentait plus,
elle ne savait plus,
elle ne pensait plus.

Par la convenance de son rythme, long ou court, et de sa sonorité, grave ou aiguë, la triade est parfois l'expression fidèle de l'idée ; le mouvement et le chant, parfaitement appropriés, rendent d'une façon saisissante le geste, l'émotion ou le caractère des personnages,

leur agitation fiévreuse :

II. 190 Il allait, il marchait, il courait.

leur prostration :

II. 136 Elle ne sentait plus, elle ne savait plus, elle ne pensait plus.

leur énergie :

I. 296 Il s'y était cramponné, il s'y était incorporé, il s'y était identifié.

etc...

Mais souvent, trop souvent, des idées différentes vibrent dans le même cadre sonore ; le rythme s'impose tyranniquement à la pensée. Des émotions diverses ont la même mesure et aussi parfois le même timbre que la simple énumé ration.

Extase :

I. 41 il écoutait, il regardait, il savourait.

Inquiétude :

ce qu'il ferait, ce qu'il dirait, ce qu'il voulait. M. 383.

Énumération :

II. 264 **ce qui buvait, ce qui dormait, ce qui jouait.**

Ces deux derniers exemples sont de magnifiques trimètres ; Victor Hugo, en relisant son manuscrit, a ajouté l'un de ces alexandrins ternaires :

II. 264 *ce qui buvait,*
ce qui dormait,
ce qui jouait... M. 311.

et il a brisé l'autre, par une addition banale et lourde. Le prosateur réagit parfois contre le poète :

II. 410 Du reste, le pauvre sonneur ne savait
ce qu'il ferait, *lui Quasimodo,*
ce qu'il dirait,
ce qu'il voulait. M. 383.

La cadence oratoire arrive ainsi à se confondre avec le rythme poétique. Habitué au jeu précis et exact des nombres et des rimes, Victor Hugo, en écrivant *Notre-Dame de Paris,* donne parfois involontairement à sa phrase courante la mesure et le chant qui caractérisent la poésie ; et, en 1830-1831, des groupes ternaires de sa prose ont une plus forte harmonie que ses trimètres[1].

1. Cf. Thèse complémentaire : *La répétition symétrique dans l'alexandrin de Victor Hugo (de 1815 à 1856).*

LA BEAUTÉ ET LA FORCE DU STYLE TERNAIRE

« Et sur tout cela un style éclatant et splendide de granit et de bronze, aussi indestructible que la cathédrale qu'il célèbre[1]. »

Théophile Gautier.

Le dessin de la phrase de *Notre-Dame de Paris* est souvent ternaire et sur ce canevas géométrique viennent se styliser les figures les plus belles d'une imagination prodigieuse.

Les antithèses et les comparaisons, si fréquentes dans ce roman, se plient au rythme ternaire, qui les resserre et les renforce ; les symétries phoniques les plus familières à l'oreille de l'écrivain s'accordent au balancement de la période ; par un art suprême, plutôt spontané que recherché, l'idée et le souffle se pénètrent plus intimement que jamais ; le fond et la forme sont maintenant presque indissolublement liés dans ce que Victor Hugo appelle « la torsion divine ».

La triade de 1830 est belle, autant par ce qu'elle contient que par ses contours mêmes ; tous ces procédés, toutes ces habitudes ternaires de l'esprit et du style, qui se rejoignent et se fondent en elle, ne la rendent pas rigide et uniforme ; elle reste au contraire extraordinairement souple et variée, même quand elle enserre la triple antithèse ou la triple comparaison.

1. Théophile Gautier, *Victor Hugo* (Prospectus pour Notre-Dame de Paris), p. 93.

Triades d'antithèses.

« L'antithèse est le grand organe de la synthèse ; c'est l'antithèse qui fait la lumière [1]. »

V. Hugo.

Post-scriptum (Contemplation suprême).

I. 53 obligé de faire fête et bon accueil,
lui Charles de Bourbon, à je ne sais quels bourgeois ;
lui cardinal, à des échevins ;
lui français, joyeux convive, à des flamands buveurs de bière.

I. 159 prêt à vivre avec vous, damoiselle, comme il vous plaira,
chastement ou joyeusement ;
mari et femme, si vous le trouvez bon ;
frère et sœur, si vous le trouvez mieux.

I. 170 plus chargées, dans leurs ornements,
de losanges et de zigzags que de fleurs,
de fleurs que d'animaux,
d'animaux que d'hommes.

I. 282 Entre l'architecture théocratique et celle-ci, il y a la différence
d'une langue sacrée à une langue vulgaire,
de l'hiéroglyphe à l'art,
de Salomon à Phidias.

I. 304 *Tous les bossus vont tête haute,*
tous les bègues pérorent,
tous les sourds parlent bas [2]. M. 143.

1. « Ce phénomène de la réflexion double élève à la plus haute puissance chez les génies ce que les rhétoriques appellent l'antithèse, c'est-à-dire la faculté souveraine de voir les deux côtés des choses. »

W. Shakespeare, p. 215.

2. Additions.

II. 366 *La vie humaine, pour les grands comme pour nous, est mêlée de bien et de mal.*

La douleur est toujours à côté de la joie,
le spondée auprès du dactyle[1]. M. 359.

II. 258 Il n'est pas dit, parce qu'on est petit, qu'on s'effrayera d'une grande entreprise.

Biton porta un grand taureau sur ses épaules[1];
les hochequeues, les fauvettes et les traquets traversent l'océan. M. 308.

I. 106 Le prêtre, debout, irrité, menaçant, impérieux;
Quasimodo, prosterné, humble, suppliant.

Triades de comparaisons[2].

II. 185 il la serrait avec étreinte dans ses bras, sur sa poitrine anguleuse, comme son bien,
comme son trésor,
comme eût fait la mère de cette enfant.

II. 279 Il avait donc échelonné sa brigade de telle façon que, vue de haut et de loin, vous eussiez dit
le triangle romain de la bataille d'Ecnome,
la tête de porc d'Alexandre,
ou le fameux coin de Gustave-Adolphe.

1. Additions.

2. Les comparaisons, pour mieux éclairer l'idée, deviennent plus nombreuses en 1830 sous la plume de Victor Hugo; quelquefois, sans constituer une triade, trois sont rapprochées :

II. 183. puis on le vit couler sur la façade, comme une goutte de pluie qui glisse le long d'une vitre, courir vers les deux bourreaux avec la vitesse d'un chat tombé d'un toit, les terrasser sous ses deux poings énormes, enlever l'égyptienne d'une main, comme un enfant sa poupée,...

II. 289. *L'énorme charpente... tourna plusieurs fois sur elle-même comme une aile de moulin qui s'en irait toute seule à travers l'espace. Enfin, elle toucha le sol, l'horrible cri s'éleva, et la noire poutre, en rebondissant sur le pavé, ressemblait à un serpent qui saute.*

Quasimodo vit les truands s'éparpiller à la chute du madrier, *comme la cendre au souffle d'un enfant.*

M. 320. etc.

II. 184 Ses larges pieds semblaient aussi solides sur le pavé de l'église que les lourds piliers romans.

Sa grosse tête chevelue s'enfonçait dans ses épaules comme celle des lions qui eux aussi ont une crinière et pas de cou. Il tenait la jeune fille toute palpitante suspendue à ses mains calleuses comme une draperie blanche.

Un mouvement large soulève parfois ce style de visionnaire :

II. 201-202 Il se mit à fuir à travers l'église. Alors il lui sembla que l'église aussi s'ébranlait, remuait, s'animait, vivait,

que chaque grosse colonne devenait une patte énorme qui battait le sol de sa large spatule de pierre,

et que la gigantesque cathédrale n'était plus qu'une sorte d'éléphant prodigieux qui soufflait et marchait

avec ses piliers pour pieds,

ses deux tours pour trompes

et l'immense drap noir pour caparaçon.

Le balancement exact s'empare aussi de ces triades de comparaisons et les met en relief dans la période grandiose :

I. 274 Tandis que Dédale, qui est la force, mesurait, tandis qu'Orphée, qui est l'intelligence, chantait,

le pilier qui est une lettre,

l'arcade qui est une syllabe,

la pyramide qui est un mot, mis en mouvement à la fois par une loi de géométrie et par une loi de poésie, se groupaient, se combinaient, s'amalgamaient, descendaient, montaient, se juxtaposaient sur le sol, s'étageaient dans le ciel, jusqu'à ce qu'ils eussent écrit, sous la dictée de l'idée générale d'une époque, ces livres merveilleux qui étaient aussi de merveilleux édifices :

la pagode d'Eklinga,

le Rhamseïon d'Egypte,

le temple de Salomon.

Ainsi tous les penchants particuliers du génie de Victor Hugo contribuent à rendre magnifique cette forme ternaire, qu'il manie maintenant avec une incomparable maîtrise.

« Ce qui fait que la musique plaît tant au commun des hommes, c'est que c'est de la rêverie toute faite. Les esprits d'élite aiment la musique, mais *ils aiment mieux faire leur rêverie eux-mêmes*. »

Victor Hugo.
Post-scriptum (Tas de pierres, I).

La triade de 1830 est belle par sa sonorité. Dans les longues suites ternaires, que balance et emporte le souffle puissant, le retour rapproché de trois allitérations ou de trois rimes vient charmer l'oreille : harmonie très simple qui s'ajoute à l'ample cadence de la période.

I. 110-111 deux fines,
délicates
et charmantes créatures,
dont il admirait les petits pieds,
les jolies formes,
les gracieuses manières,
les confond**ant** presque dans sa contemplation ;
pour l'intelligence et la bonne amitié,
les croy**ant** toutes deux jeunes filles ;
pour *la légèreté,*
l'agilité,
la dextérit**é** de la marche,
les trouv**ant** chèvres toutes deux. M. 49.

I. 195 Pas de coup d'œil au monde, ni à Chambord, ni à l'Alhambra plus magique,
plus aérien,
plus prestigieux,

que cette futaie de **flèches**,
de clo**che**tons,
de **che**minées,
de girouettes,
de spirales,
de vis,... M. 90.

Emportées par le même mouvement oratoire, les triades de même mot rapprochent leurs symétries de celles des triades de même son ; comment alors ne pas sentir et ne pas subir l'emprise de cette musique étrange, à la fois simple et compliquée, naïve et précieuse, dont le charme vient s'ajouter à la magnificence même de l'idée ?

II. 291 Ils se rappelaient les uns aux autres, avec des rugissements de joie et d'appétit,
les **belles** croix *d'argent,*
les **belles** chapes *de brocart,*
*les **belles** tombes de vermeil,*
les grandes magnificences du chœur,
les fêtes éblouiss**antes**,
les Noëls étincel**antes** de flambeaux,
les Pâques éclat**antes** de soleil,
toutes ces solennités splendides où **ch**âsses,
chandeliers,
ciboires, tabernacles, reliquaires,
bosselaient les autels d'une croûte d'or et de diamants. M. 322.

II 281 immense entassement de bailliages et de seigneuries
se crois**ant** sur la ville,
se gên**ant**,
s'enchevê**trant**,
s'emmaill**ant** de travers,
s'échanc**rant** les uns les autres ;
inutile taillis de **guets**,
de sous-**guets**
et de contre-**guets**, à travers lequel passaient à main

armée le brigandage,
la rapine
et la sédition. Ce n'était donc pas, dans ce désordre, un évènement inouï que ces coups de main d'une partie de la populace
sur un palais,
sur un hôtel,
sur une maison, dans les quartiers les plus peuplés.

Par cette prose extraordinaire, Victor Hugo a définitivement prouvé que la langue française n'est point impropre à la musique, mais qu'elle peut, aussi bien que la langue latine, traduire le chant intérieur de l'âme et exprimer toute idée harmonieusement. Il est le génial créateur d'un style nouveau, extraordinairement suggestif par ses qualités de rythme et de sonorité. Sa prose captive l'oreille, comme sa poésie.

De triades en triades, toujours soutenue par un rythme puissant, la pensée de Victor Hugo vient se condenser dans la formule finale, à la fois concise et immense, toujours surprenante, qui par son intense vibration, pénètre profondément dans l'esprit du lecteur ébloui et charmé :

I. 290 *Dans l'Inde, Vyasa est touffu,*
étrange,
impénétrable comme une pagode.
Dans l'orient égyptien, la poésie a, comme les édifices, la grandeur et la tranquillité des lignes ;
dans la Grèce antique, la beauté,
la sérénité,
le calme ;
dans l'Europe chrétienne, la majesté catholique,
la naïveté populaire,
la riche et luxuriante végétation d'une époque de renouvellement.

La Bible ressemble aux Pyramides,
l'Iliade au Parthénon,
Homère à Phidias. M. 136.

I. 280 Et en dédoublant ces trois séries, on retrouvera sur les trois sœurs aînées, l'architecture hindoue,
l'architecture égyptienne,
l'architecture romane, le même symbole, c'est-à-dire la théocratie,
la caste,
l'unité,
le dogme,
le mythe,
Dieu ;
et pour les trois sœurs cadettes,
l'architecture phénicienne,
l'architecture grecque,
l'architecture gothique, quelle que soit du reste la diversité de forme inhérente à leur nature, la même signification aussi, c'est-à-dire la liberté,
le peuple,
l'homme.
Qu'il s'appelle bramine,
mage,
ou pape, dans les maçonneries hindoue,
égyptienne
ou romane, on sent toujours le prêtre, rien que le prêtre. Il n'en est pas de même dans les architectures du peuple. Elles sont plus riches et moins saintes. Dans la phénicienne on sent le marchand;
dans la grecque, le républicain;
dans la gothique, le bourgeois. M. 131.

Le mouvement général du passage vient renforcer les mouvements particuliers des groupes de style ; tout contribue à produire l'effet final qui est souvent grandiose.

Voici, revenant sur trois plans superposés, Quasimodo

qui emporte la Esmeralda ; sa course, ses gestes, ses cris sont triples et toutes ces symétries se terminent par le même mot :

II. 185 Tout à coup on le vit reparaître à l'une des extrémités de la galerie des rois de France, il la traversa
en courant comme un insensé,
en élevant sa conquête dans ses bras,
et **en criant** : — **Asile** ! La foule éclata de nouveau en applaudissements. La galerie parcourue, il se replongea dans l'intérieur de l'église.
Un moment après, il reparut sur la plate-forme supérieure, **toujours** l'égyptienne dans ses bras,
toujours courant avec folie,
toujours criant : — **Asile** ! et la foule applaudissait.
Enfin, il fit une troisième apparition sur le sommet de la tour du bourdon ; de là il sembla montrer avec orgueil à toute la ville celle qu'il avait sauvée, et sa voix tonnante, cette voix qu'on entendait si rarement et qu'il n'entendait jamais, répéta trois fois avec frénésie jusque dans les nuages :
— **Asile** ! **Asile** ! **Asile** !

Le rythme ne s'accorde pas toujours avec la pensée ; au lieu d'en devenir l'esclave, il en est le tyran. Le souffle l'emporte impérieusement et l'expression trahit l'intention.

Ainsi, dans le passage suivant, une suite de triades, d'une facture à la fois très variée et très ferme, et dont quelques-unes contiennent le même mot, nous présente les ambassadeurs de Maximilien d'Autriche qui pourtant, d'après le texte, « arrivèrent *deux par deux*[1] ». Or, à cause du vigoureux mouvement ternaire qui anime le style, on les voit et on les entend défiler *trois par trois* :

1. Victor Hugo avait d'abord écrit : Alors entrèrent à la file...

I. 53 C'était
maître Loys Roelof, échevin de la ville de Louvain ;
messire Clays d'Etuelde, échevin de Bruxelles ;
messire Paul de Baeust, sieur de Voirmizelle, président de Flandre ;
maître Jehan Coleghens, bourgmestre de la ville d'Anvers ;
maître George de la Moere, premier échevin de la Kuere de la ville de Gand ;
maître Gheldolf van der Hage, premier échevin des parchons de ladite ville ;
et le sieur de Bierbecque,
et Jehan Pinnock,
et Jehan Dymaerzelle,
etc., etc., etc. ;
baillis, échevins, bourgmestres ;
bourgmestres, échevins, baillis ;
tous roides, gourmés,
empesés,
endimanchés de velours et de damas,
encapuchonnés de cramignoles de velours noir à grosses houppes de fil d'or de Chypre ;
bonnes têtes flamandes après tout,
figures dignes et sévères, de la famille de celles que Rembrandt fait saillir si fortes et si graves sur le fond noir de sa *Ronde de nuit* ;
personnages qui... etc. M. 24-25.

« Il n'y a presque pas un des effets que notre sensibilité demande à la musique, dont nous ne rencontrions l'équivalent ou l'analogue dans l'œuvre de Victor Hugo. »

F. Brunetière.
Études critiques sur l'histoire de la littérature française, 7e série, p. 204.

« Nul, plus et mieux que lui, n'a fait de la musique avec les rythmes, de la peinture avec les mots, et cela en respectant le clair génie français et la bonne et lumineuse syntaxe. »

G. Duval.
Dictionnaire des métaphores de Victor Hugo
(Préface de F. Coppée)

Souvent aussi, symétriquement homophone, triptyque et tercet à la fois, le groupe ternaire de 1830, plein, solide, fermé, est un tout complet, homogène, indissoluble, où la vision s'accorde avec le chant, l'idée avec le mot, la pensée avec le rythme. Alors toutes les aptitudes innées, toutes les habitudes acquises du génie de Victor Hugo se fusionnent dans la triade. « Il n'y a plus ni fond ni forme, comme il l'affirme lui-même[1]. Il y a maintenant, et c'est là tout, le puissant jaillissement de la pensée apportant l'expression avec elle, le jet du bloc complet, bronze par la fournaise, statue par le moule, l'éruption immédiate et souveraine de l'idée armée du style. L'expression sort comme l'idée, d'autorité ; non moins essentielle que l'idée, elle fait avec elle sa rencontre mystérieuse dans les profondeurs, l'idée s'incarne, l'expression s'idéalise, et elles arrivent toutes les deux si pénétrées l'une de l'autre que leur accouplement est devenu adhérence. L'idée, c'est le style ; le style, c'est l'idée. Essayez d'arracher le mot, c'est la pensée que vous emportez. L'expression sur la pensée est ce qu'il faut qu'elle

1. *Post-scriptum de ma vie* (Utilité du beau).

soit, vêtement de lumière sur un corps d'esprit. Le génie, dans cette gésine sacrée qui est l'inspiration, pense le mot en même temps que l'idée.....

« L'idée sans le mot serait une abstraction, le mot sans l'idée serait un bruit ; leur jonction est leur vie....

« Une idée n'a qu'une expression. C'est cette expression que le génie trouve. Comment la trouve-t-il ? d'en haut. *Par le souffle* ».

Jamais, dans aucun des romans qui précèdent, la triade n'a été aussi magnifique, aussi robuste que dans *Notre-Dame de Paris* ; on peut dire qu'elle est maintenant « le miracle de l'idée faite style[1] ». Quand le souffle et la pensée se pénètrent intimement, quel ensemble harmonieux ! La période devient alors un large chant ternaire, dont les strophes, liées par une forte impulsion, se succèdent avec leurs homophonies et leurs rythmes particuliers ; la pensée, d'origine auditive ou visuelle, passe, avec ses sens ou ses couleurs, d'une symétrie à l'autre, toujours vibrante et soutenue çà et là par les mêmes rimes, par les mêmes mots ; l'enchaînement si heureusement ordonné des différentes triades produit un véritable enchantement ; cette prose massive, grandiose, extraordinaire, aussi sensuelle qu'intellectuelle, souvent plastique et musicale, se déroule en charmant à la fois l'esprit, l'œil et l'oreille. Suggestionné par la magie de ce style vivant, physique, émotif, le lecteur saisit la pensée de Victor Hugo non seulement par son intelligence, mais aussi par ses sens ; il la comprend, il la voit, il l'entend ; elle fait vibrer ses nerfs.

Ce passage (sans retouche sur le manuscrit), n'est-il pas une suite harmonieuse de triptyques mouvants, comme

1. *Post-scriptum de ma vie* (Utilité du beau).

un film symphonique où, par un synchronisme merveilleux, sont accordés au rythme ternaire qui les règle, les gestes et les cris ?

I. 123 Puis, tous trois, s'entre-culbutant aux trousses du pauvre Gringoire, se mirent à lui chanter leur chanson :

— Caritatem ! chantait l'aveugle.
— La Buona mancia ! chantait le cul-de-jatte.

Et le boiteux relevait la phrase *musicale*[1] en répétant :

Un pedaso de pan !

Gringoire se boucha les oreilles. — O tour de Babel ! s'écria-t-il.

Il se mit à courir. L'aveugle courut.
Le boiteux courut.
Le cul-de-jatte courut.

Et puis, à mesure qu'il s'enfonçait dans la rue,
culs-de-jatte,
aveugles,
boiteux, pullulaient autour de lui,
et des manchots,
et des borgnes,
et des lépreux avec leurs plaies,
qui sortant des maisons,
qui des petites rues adjacentes,
qui des soupiraux des caves,
hurlant,
beuglant,
glapissant,
tous clopin-clopant,
cahin-caha,
se ruant vers la lumière, et vautrés dans la fange comme des limaces après la pluie. M. 55.

Chez quel écrivain de quel siècle pourrait-on trouver un style aussi puissant, aussi prenant, ainsi rythmé, ainsi or-

1. Addition immédiate qui découvre l'intention de Victor Hugo.
M. 55.

chestré ! Cette prose unique, où l'éloquence s'unit à la poésie, à la musique, porte la marque originale, profonde, du génie et du génie maître de lui-même.

Les contemporains[1] accueillirent ce roman avec enthousiasme.

Sainte-Beuve écrivit de Bruxelles :

Vous ne m'avez jamais paru plus grand, plus fort, plus maître de votre puissance, plus libre de l'appliquer désormais à toutes choses.

Lamartine écrivit de Hondschoote :

Mon cher Victor, je viens de lire *Notre-Dame de Paris* ; le livre me tombe des mains. C'est une œuvre colossale, une pierre antédiluvienne. Je n'aimais ni *Han*, ni *Bug*, je le confesse ; mais je ne vois rien à comparer à *Notre-Dame de Paris*. C'est le Shakespeare du roman, c'est l'épopée du moyen âge, c'est je ne sais quoi, mais grand, fort, profond, immense, ténébreux comme l'édifice dont vous en avez fait le symbole... L'auteur a grandi à mes yeux de mille coudées par ce livre ! Il est plus haut que vos tours de Notre-Dame.

Michelet, en 1833, n'osera pas aborder le même sujet :

Je voulais parler de *Notre-Dame de Paris*. Mais quelqu'un a marqué ce monument d'une telle griffe de lion que personne désormais ne se hasardera d'y toucher.

Et, à un siècle de distance, nous pouvons affirmer que *Notre-Dame de Paris*, par la splendeur de sa forme si admirablement appropriée à la grandeur du sujet, est l'un des chefs-d'œuvre les plus représentatifs de notre langue et durera aussi longtemps qu'elle.

1. Voir l'édition de l'Imprimerie nationale, 1904 (Historique du Livre), p. 449.



CONCLUSION

« Le triomphe de la haute critique, c'est de savoir pour chaque génie démêler, déterminer et reconnaître cette loi profonde,..... la loi de son moi,..... sa loi intime. »

V. Hugo.
Opinions sur la littérature,
(*Revue de Paris,* 1er septembre 1921, p. 16.)

Le génie de Victor Hugo a un tour qui lui est propre, un rythme particulier.

De 1818 à 1831, sa pensée se traduit souvent par un groupe de style dans lequel on voit apparaître, comme dans un mouvant et vivant microcosme, la personnalité, l'originalité, la virtuosité du prosateur. « Cette insistance verbale, dit Emile Hennequin, cette formidable obstination à échafauder mots sur mots, formule sur formule, à revenir, à s'appesantir, à enserrer chaque idée *sous de triples rangs de phrases,* caractérise la forme de Victor Hugo[1] ».

De 1818 à 1831, son goût, « ce choix », « cette préférence[2] », « cette faculté qu'a l'inspiration de se diriger[3] »,

1. Emile Hennequin, *Etudes de critique scientifique* (Quelques écrivains français), p. 108.
2. Expressions de Victor Hugo.
Post-scriptum de ma vie (Le goût).
3. « L'inspiration est un ouragan qui a la faculté de se diriger ; cette faculté de se diriger, c'est le goût. »
Victor Hugo, *Opinions sur la littérature,*
(*Revue de Paris*), 1er septembre 1921, p. 15.

enferme progressivement sa science des idées et sa science des mots dans un groupement ternaire, qui évolue et se perfectionne sans cesse et dans lequel on voit, d'œuvre en œuvre, les aptitudes de l'esprit se changer en habitudes, ses habitudes en véritables mécanismes. « L'admiration ne me ferme pas les yeux, écrit Honoré de Balzac en 1840. Il y a chez M. Hugo une forme absolue, dominatrice, une sorte de monotonie dans la conception que je voudrais voir disparaître ; l'*énumération* n'est pas chez lui une simple figure de rhétorique, elle est devenue le moyen de manifester la pensée ; elle engendre la composition même [1] ». Sa fréquence croissante, les corrections manuscrites, l'adaptation des emprunts, tout prouve en effet que le groupe ternaire devient vite indispensable au génie de Victor Hugo pour exprimer la beauté qu'il découvre en lui-même, progressivement.

De 1818 à 1831, son génie se développe d'une façon logique, rigoureuse ; il évolue et progresse vers son harmonie [2], vers sa loi. Par un dynamisme intérieur, à la fois simple et puissant, qui le meut même malgré lui [3], il s'affermit, s'accroît, grandit. « Le génie avec lequel on explique tout, à posteriori, après la mort des grands hommes, n'est qu'un mot et ...cette chose, en apparence irréductible et donnée, se transforme, se nourrit, s'acquiert. Le cas de

1. Honoré de Balzac, *La Revue parisienne* (Sur Victor Hugo), 25 juillet 1840.

« M. Victor Hugo, dit Baudelaire, laisse voir dans tous ses tableaux lyriques et dramatiques, un système d'alignement et de contrastes uniformes. L'excentricité elle-même prend chez lui des formes symétriques. »

Curiosités esthétiques (Salon de 1846), p. 101.

2. « La beauté étant l'harmonie. »

Post-scriptum (Le goût).

3. « Il a toujours été guidé et poussé par son instinct puissant. »

Ch. Renouvier, *Victor Hugo, le poète*, p. 295.

Hugo en est un merveilleux exemple... Son génie s'est fait comme tout se fait, a dit M. Fernand Gregh [1] ». L'étude de la forme ternaire nous a permis d'assister à cette formation et à cette évolution. En effet, le triple mouvement qui anime les phrases de l'enfant se condense et s'équilibre rapidement dans un groupe de style ; dès *Han d'Islande*, la triade symétrique est déjà pour le jeune écrivain un procédé de pensée et d'expression. « Tous les éléments de l'art, la ligne, le son, la couleur, l'idée se fusionnent en une sorte de rythme sacré [2] ». Dès lors, quel que soit le sujet traité, la triade devient dans l'œuvre du prosateur non seulement plus fréquente, mais plus somptueuse, et l'on voit, à l'intérieur de cette forme, dans ses contours flottants ou tendus, lutter pour la prédominance toutes les symétries possibles : syntaxiques, phoniques, rythmiques ; la sonorité l'emporte dans le second *Bug-Jargal* ; le balancement triomphe dans *Le Dernier jour d'un Condamné*, et l'on entend l'accord harmonieux de tous les éléments rythmico-sonores dans les groupes et dans les périodes ternaires de *Notre-Dame de Paris*, le géant des livres ; cette prose puissante chante et la triade ne fut jamais plus expressive de la beauté et de la force.

On peut donc affirmer, tellement logique est l'évolution de la forme familière, que les critiques qui ont parlé des renouvellements complets de la manière de Victor Hugo se sont lourdement trompés [3] ; ils n'ont pas compris que « sous

1. Fernand Gregh, *La fenêtre ouverte*, p. 56, p. 60.
2. *Post-scriptum* (Utilité du beau).
3. Ils se sont lourdement trompés aussi ceux qui, comme Barbey d'Aurevilly, déclarent que Victor Hugo a toujours eu la même manière. « Dans les parties saines de ses *Misérables*..., écrit ce critique malintentionné, voyez s'il y a là un procédé, un seul, une manière, une seule manière d'inventer, de se produire, de s'exprimer, d'être soi, enfin, que vous ne retrouviez, par exemple,



ces apparents désordres du génie, il y a la plus sévère et la plus auguste des géométries[1] » ; au fond de la fantaisie de son imagination, « une loi, un ordre, un but[2] » ; sous sa diversité, une unité.

L'observation des éléments constitutifs de la triade permet de mieux comprendre comment celui que Barbey d'Aurevilly a appelé « l'homme-dictionnaire » a acquis et conquis d'œuvre en œuvre son étonnante maîtrise verbale[3]. Tout ce que l'on peut faire avec des mots, *dans une même forme,* il l'a fait. Il connaît toutes leurs vertus, même les plus cachées. Non seulement il les rapproche d'après leur sens le plus précis, parfois rectifié à la lumière de l'étymologie[4], mais aussi, philologue doublé d'un artiste, il arrive progressivement à exploiter toutes leurs propriétés esthétiques[5]. Il les recherche pour eux-mêmes, pour ce qu'ils

identiquement dans *Notre-Dame de Paris,* et encore, dans *Notre-Dame de Paris,* ils valaient mieux, ces procédés et ces manières, car c'était la première fois qu'on les y voyait. »

Barbey d'Aurevilly, *Victor Hugo,* page 94.
(*Les Misérables,* 26 septembre 1862.)

C'est là une grave erreur, car le groupe de style, quel soit-il, évolue sans cesse.

1. V. Hugo, *Opinions sur la littérature,* l. c., p. 14.
2. *Littérature et philosophie mêlées,* p. 8.
3. « Parce qu'il fut un grand artiste de mots, dit M. Brunetière, quelques-uns des rapports les plus cachés du langage et de la pensée se sont quelquefois révélés à V. Hugo. »

Cité par Léopold Mabilleau, *Victor Hugo,* p. 149

4. « Son entente somptueuse des profonds frémissements étymologiques des vocables. »

F. Baldensperger, *Sensibilité musicale et romantisme,* p. 119.

5. « J'ignore dans quel monde Victor Hugo a mangé préalablement le dictionnaire de la langue qu'il était appelé à parler ; mais je vois que le lexique français, en sortant de sa bouche, est devenu un monde, un univers coloré, mélodieux et mouvant. »

Baudelaire, *L'art romantique,* p. 318.

contiennent de matière sonnante : ils ne sont plus seulement des notations de pensée, mais des notes de musique ; il entend, il apprécie, il met en valeur leurs timbres ; il renforce leurs sens par leurs sons ; il relève leur signification par le tintement des mêmes lettres, par la vibration des mêmes syllabes, par la répétition de toutes leurs consonances. L'oreille contribue avec l'intelligence à la composition symétrique et harmonieuse des groupes de style.

De plus pour cet intuitif, pour ce voyant, pour cet œil (le poète est un œil)[1], les mots possèdent des qualités plastiques. Ces « êtres vivants » ont une physionomie et Victor Hugo se plaît à les rassembler d'après leur aspect physique. Tout concourt donc à la beauté du groupe ternaire. On y voit les mots s'unir par toutes les forces attractives possibles : synonymie, consonance, ressemblance. « Le goût, dit Victor Hugo, est une gravitation[2] » ; dans les triades, comme dans des creusets, on peut observer les différentes phases de ces cohérences verbales.

Comme les mots, les triades elles aussi s'appellent, s'attirent, se joignent dans la phrase qui, de roman en roman, s'organise, se symétrise, s'harmonise ; de plus en plus puissant, le souffle, qui est « une volonté[3] », balance tous ces groupes dans la période qui, par cette succession des mouvements et des sonorités, devient *un chant*[4] *magnifique*. Cette musique énorme nous saisit alors et nous charme même physiquement, ce rythme puissant nous entraîne et nous ravit ; cette prose grandiose, magique, sensuelle autant

1. Préface des *Feuilles d'Automne*, 1831.
2. *Opinions sur la littérature*, l. c., p. 16.
3. *Post-scriptum de ma vie* (Le goût).
4. *Opinions littéraires* (*Revue de Paris*), 1er novembre 1921.
« Il pensait volontiers... que rythme est un chant. » Note de Gustave Simon, p. 26.



qu'intellectuelle, où il y a de la force, de la beauté, de la vie, de la jeunesse, nous prend et nous saisit par tous nos nerfs. Ils sont rares ceux qui ne reconnaissent pas « cette victoire du style sur le lecteur[1] » ; est-ce parce que leurs appareils cérébraux fonctionnent tout autrement que celui de Victor Hugo ? C'est possible. « Une œuvre, dit E. Hennequin, n'aura d'effet esthétique que sur les personnes qui se trouvent posséder une organisation mentale analogue et inférieure à celle qui a servi à créer l'œuvre et qui peut en être déduite[2] ». Quant à ceux qui, proclamant la beauté de la forme, s'obstinent à ne voir dans les groupes de cette prose vibrante, vivante, que des assemblages habiles d'une rhétorique consciente, voulue, recherchée, ils n'ont pas compris ce qu'il y a de naturel, d'instinctif, de spontané dans l'épanouissement du génie de Victor Hugo.

En effet, c'est en lui-même, c'est en se laissant aller aux penchants de sa propre nature que Victor Hugo a trouvé sa manière, son rythme, son chant. D'œuvre en œuvre, « sans calcul, sans préméditation, sans système[3] », il a perfectionné la forme de dire qui est née avec lui[4] ; et, à mesure que « la rêverie flottante de ses premières années se cristallise en quelque sorte et se fait pensée[5] », ce que lui apporte son triple regard, l'observation, l'imagination, l'intuition, « cette triple puissance inhérente au génie[6] », tout cela se confine, se concentre, se condense souvent dans la formule

1. Expression de Victor Hugo, *Post-scriptum de ma vie* (Utilité du beau).
2. E. Hennequin, *La critique scientifique*, p. 139.
3. *Littérature et philosophie mêlées* (But de cette publication, mars 1834, p. 22).
4. « Le style pour le langage est comme la beauté pour la chair, un don, le don suprême. »

Opinions sur la littérature, l. c., p. 9.

5. Préface de *Han d'Islande*, mai 1833.
6. *Post-scriptum de ma vie* (Contemplation suprême).

ternaire ; il la remplit peu à peu de toute l'harmonie de son âme et cette forme laisse apercevoir sous l'identité du génie sa merveilleuse variété.

Certes, ce goût impérieux qui l'incite à mettre une triple symétrie dans l'idéation, dans la composition, dans l'expression, lui a fait commettre, dès sa jeunesse, d'énormes erreurs, comme au début de la *Préface de Cromwell,* et lui apporte, à la fin de sa vie, une conception un peu trop simple des phénomènes les plus compliqués, comme dans *Contemplation suprême* ; mais c'est ce même goût qui a discipliné sa pensée, qui a de plus en plus régularisé sa phrase et qui lui a permis de faire, par l'intime fusion du fond et de la forme, ses plus heureuses et ses plus belles trouvailles de style. De 1818 à 1831, Victor Hugo enferme sa pensée plus concise dans un groupe plus sonore. C'est par ce goût de « l'ordre dans l'harmonie[1] » que cette prose personnelle, autant classique que romantique, acquiert sa magnificence et sa puissance, prend une marque singulière, devient unique. De *Bug-Jargal* à *Notre-Dame de Paris,* son évolution est une progression constante vers la beauté. Jusqu'en 1831, le groupe ternaire maintient, retient souvent dans des formes précises, symétriques, la prodigieuse facilité d'élocution de Victor Hugo. Vigoureux et rigoureux, brillant et saillant, solide et sonore, ce groupe donne à la période de *Notre-Dame de Paris* son ferme dessin, son haut relief et sa forte harmonie. Plus tard, quand Victor Hugo se laissera trop souvent aller au verbalisme, à l'intempérance oratoire,

1. « La prose, c'est-à-dire l'ordre dans l'harmonie... »
Opinions sur la littérature, l. c., p. 12.

à la profusion narrative, ce sont encore de triples mécanismes qui imposeront à sa prose détendue ses plus belles expressions et ses plus beaux tours. « Ce sera alors, écrit avec quelque exagération Brunetière, un torrent de mots dont on dirait volontiers qu'ils enferment plus de son que de sens, tombant, roulant les uns sur les autres, se heurtant, s'entrechoquant, hurlant de se voir accouplés, mais finissant par se soumettre à la toute-puissance magique du rythme qui les enchaîne[1] ». Le rythme ternaire viendra souvent encore balancer les termes de l'énumération géante.

Victor Hugo a donc mis dans son style la force motrice de son âme, sa mesure intime, son chant intérieur. On y entend souvent « le battement régulier de l'organe vivant[2] », la cadence « de la pompe qui puise dans l'inconnu le sentiment et l'idée[2] », le balancement de « son appareil à parler[2] ». Sa prose tire parfois sa beauté et sa force, comme dans *Han d'Islande*, de son triple mouvement oratoire ; mais souvent aussi, et surtout dans *Notre-Dame de Paris*, son style devient admirable par l'accord intime, indissoluble, de l'idée et de l'image et du mot et du rythme et de la musique. D'ailleurs, même quand « la pensée n'occupe pas tous les recoins de l'expression[3] », il est impossible de faire subir à celle-ci la moindre retouche sans briser son harmonieux équilibre. « Celui-là sait écrire, dit Victor Hugo, qui écrit de telle sorte qu'une fois la chose faite on n'y peut changer un seul mot[4] ». Comment pourrait-on changer un

1. F. Brunetière, *Histoire et littérature* (tome III, Sur Victor Hugo, p. 286).
2. Expressions de Paul Claudel, *Réflexions et propositions sur le vers français* (La *Nouvelle Revue française*), 1er octobre 1925, p. 422.
3. *Opinions sur la littérature*, l. c., p. 9.
4. *Opinions sur la littérature*, l. c., p. 10.

seul mot de ces triades symétriques, symphoniques, synoptiques? Comment pourrait-on modifier un seul groupe sans ruiner l'architecture ou l'orchestration des périodes de *Notre-Dame de Paris*?

Ce prosateur-poète, dont l'oreille est habituée à la mesure, entend parfois en lui-même des balancements exacts sur lesquels les assonances et les rimes, les mêmes mots et les mêmes expressions, viennent se répondre par trois. C'est surtout par la triade que Victor Hugo a parfois poussé la phrase du roman jusqu'à l'extrémité de la prose ; c'est surtout par elle qu'il a créé des harmonies nouvelles. Cette forme ternaire, il l'a gonflée de rythme et d'homophonie jusqu'à en faire un véritable tercet. Cependant ses trois éléments constitutifs n'ont jamais pris l'allure mesurée de trois alexandrins ; le prosateur a su se garder suffisamment du poète et son mérite est grand d'avoir ainsi toujours séparé la prose de la poésie. « On sent, dit Henri de Rochefort, qu'il s'efforce pour ne pas les écrire (ses romans) en vers. Il me l'avouait lui-même..... Il me disait : « Je pense « en vers [1] ». En effet même ses phrases parlées prenaient parfois le mouvement et le ton de l'alexandrin. « Un soir, dit Henri de Rochefort, dans le second volume des *Aventures de ma vie*, à table, nous parlions des finances françaises, et Hugo me dit sans cesser de manger :

Certes, et quoique mort, Fould est encor vivant
Dans tout ce qu'on achète et dans tout ce qu'on vend,
Compris la conscience, et dans les phénomènes
De l'enregistrement, du timbre et des domaines.

1. Henri de Rochefort, Journal *L'Intransigeant* du 31 janvier 1907.

« Puis il continua la conversation en prose sans s'être aperçu de cette parenthèse versifiée[1] ». Déjà, de 1818 à 1831, « sans singer le mètre », « la juste cadence se cache et le rythme austère se condense[2] » dans la prose nombreuse des romans de sa jeunesse ; mais, malgré ses essors et ses envols, cette prose neuve sait exprimer la poésie, sans accepter dans la triade, qui est sa forme la plus belle, « la mesure et la majesté du vers[3] ».

Cette forme ternaire, dont les traits essentiels prennent plus de relief alors que les détails varient sans cesse, est visible dans toute l'œuvre de Victor Hugo. Par elle, le Maître a marqué sa prose d'un cachet original qui permet de la reconnaître entre toutes les autres. Le grand vers français lui aussi se pliera peu à peu à cette triple cadence personnelle, mais plus juste, plus rigide, plus sévère, et deviendra rapidement l'alexandrin romantique, le *ternaire de Victor Hugo*. Le poète se laissera même dominer par cette habitude à tout concevoir par trois et, quand il écrira la *Légende des siècles*, on le verra hésiter entre les trois expressions possibles de sa pensée. « Souvent, dit M. Gustave Rivet, le manuscrit offrait trois épithètes pour une ; les trois adjectifs étaient superposés, tous d'égale valeur de pensées et d'images ; le Maître du verbe jetait ses richesses à pleines mains. Je notais les vers avec les épithètes surchargées, et, à déjeuner, je demandais au Maître laquelle des trois il choisissait ; il

1. Cité par Adolphe Retté, *Sur le rythme des vers* (*Mercure de France*, janvier 1899, p. 627).
2. *Les Quatre vents de l'esprit*, I, xiv, p. 61.
3. *Lettres à la fiancée*, vendredi, 28 décembre 1821.

réfléchissait un instant, puis se prononçait pour l'adjectif à conserver [1] ». La manière devient ainsi parfois une manie.

En dépit des critiques, Victor Hugo a usé de la forme ternaire jusqu'à l'outrance ; il n'a jamais fait à personne sur ce point la moindre concession. Son style est lui-même, entièrement. Il a su imposer à son siècle non seulement son goût personnel, mais aussi l'expression caractéristique de son goût et obliger même ses détracteurs les plus acharnés à admirer la vigueur de sa manière, de son rythme, c'est-à-dire *la vigueur même de son tempérament*. Loin de subir une mode, Victor Hugo en a créé une, que de nombreux écrivains, prosateurs ou poètes, se sont efforcés d'imiter; son style fut contagieux.

On peut donc voir, dans la triade mieux que dans tout autre groupe, l'évolution d'un génie qui, en adaptant son effort à sa force, se développe et se modèle progressivement lui-même. Autodidacte, créateur, Victor Hugo a retrouvé dans sa propre éloquence la plus simple et la plus parfaite formule de toute la rhétorique humaine et, après tant d'écrivains grecs, latins, français, de tous les siècles littéraires, ce tempérament romantique, *c'est-à-dire primitif, direct, original,* a, par l'intelligent emploi de toutes ses facultés [2], re-

1. Gustave Rivet (ancien vice-président du Sénat; secrétaire bénévole de Victor Hugo). *Comment j'ai copié le dernier volume de La Légende des Siècles* (La Griffe, 28 juillet 1927).
2. « Le génie est le don créateur infinisé par l'intelligence. »

Fernand Gregh, *La fenêtre ouverte*, p. 61.

« Le génie, c'est le don, le don primordial et indispensable, le don qui fait le talent, mais nourri, développé, élargi ou élevé par une très vaste ou très haute intelligence. Il n'y a pas de différence spécifique entre le talent et le génie. »

Fernand Gregh, *La fenêtre ouverte*, p. 59.

nouvelé la plus classique, la plus traditionnelle des formes de style ; il l'a rajeunie, raffermie, embellie.

« Chaque artiste, dit-il, refrappe l'art à son image[1] ».

« Les poètes sont comme les souverains : ils doivent battre monnaie. Il faut que leur effigie reste sur les idées qu'ils mettent en circulation[2] ».

Victor Hugo, le plus grand des artistes de la parole, a marqué de son signe la prose du roman. « Sa prose, écrit Balzac en 1840, est aussi belle que sa poésie ; il est admirable prosateur[3] ».

On ne peut nier les éminents services qu'il a rendus à la langue française ; il les a indiqués lui-même, clairement. « L'école dite romantique a profondément et utilement travaillé la langue. Elle lui a particulièrement donné de la vigueur et ôté de la raideur. Elle a fixé les formes et étendu les acceptions. Elle a rendu la phrase plus solide et le mot plus compréhensif. Or, accroître la solidité de la phrase et en même temps élargir la sphère du mot, c'était le problème à résoudre pour que la langue française fût aussi forte que la langue latine et aussi souple que la langue grecque[4] ». Il a incontestablement rendu la langue française *aussi forte que la langue latine*[5].

1. *William Shakespeare*, p. 127.
2. *Opinions sur la littérature*, l. c., p. 14.
3. Honoré de Balzac, *La Revue parisienne* (Sur Victor Hugo), 25 juillet 1840.
4. *Opinions sur la littérature*, l. c., p. 11.

Cf. « Il fallait lui faire reprendre (à la langue) du corps et de la saveur ».
Littérature et philosophie mêlées, p. 22.

5. Victor Hugo disait « qu'il était parvenu à donner au français la concision du latin ».
Paul Stapfer, *Victor Hugo à Guernesey*, p. 135.

Victor Hugo fut un trouveur incomparable, hors de pair, unique. Il a agrandi la prose ; il a fait bénéficier la phrase de toutes les qualités merveilleuses dont la nature l'a comblé et dont les principales sont : le rythme et la sonorité. Par lui, elle a atteint son maximum de puissance et de magnificence ; vigoureuse, elle chante parfois comme une strophe et apporte au lecteur le plus de plaisir possible. Il y a dans son style une rhétorique géniale, instinctive autant que consciente, qui se rapproche de la rhétorique de toujours, car la beauté a ses lois éternelles, inhérentes à la nature humaine. Son idéal d'artiste a été d'arriver à fixer ses pensées dans les formes les plus solides et les plus harmonieuses ; par ses œuvres, plus que par ses doctrines, Victor Hugo a créé une esthétique à la fois simple et immense. « Ecoutez-moi, dit-il, je ne vous demande qu'une chose : que cela soit beau[1] ».

Toute sa vie, *ce rythmeur, ce chanteur,* a cherché à atteindre la perfection, sa perfection. « Le génie et le goût, déclare-t-il, ont une unité, qui est l'absolu, et une rencontre, qui est la beauté[2] ». Très souvent cette rencontre se fait dans la plus caractéristique forme de son style, dans le groupe ternaire, dans la triade, qui désormais porte l'effigie du « plus étonnant écrivain qui ait plié notre langue à son génie[3] ».

1. *Opinions sur la littérature,* l. c., p. 15.
« Nous nous contentons que cela soit beau. »
William Shakespeare, p. 295.
2. *Post-scriptum de ma vie* (Le goût).
3. Gustave Larroumet, *Etudes de littérature et d'art,* Série III, p. 76.

TABLE DES MATIÈRES

II

III

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT (12-1929).